marcel pop-corniș

Pentru o poetică a romanului american modern • Herman Melville și aspirația epopeică • Morfologia eposului melvillian • Spațiu și timp romanesc : metoda extinderii epopeice • Eposul american în secolul XX • Critica și poetica formei românești • Dialectica stilului retoric-figurativ în romanele lui Melville și Wolfe • Stilul retoric și comedia antiretorică • Avatarurile balenei albe • Romanul structurilor retoric-poetice • Metaromanul contemporan.

anatomia balenei albe

editura univers

In măsura in care baleno albă nu este doar sinecdoca realităţii infinite (indecidabile) ci şi arhetip „gulliverizat" al inghiţirii şi expulzării transformatoare, deci metaforă a textului, putem privi eposul Moby Dick ca un subtil metaromon ce ne divulgă relaţiile naratorului cu lumea şi textul său. Refuzînd să fie „anatomizată", balena melvilliană ne aruncă provocarea de a o citi „prin propriii ei ochelari", adică ca pe un metadiscurs ce inglobează in sine cheia de descifrare a numeroase naraţiuni asemănătoare. Rămine să recunoaştem aceste naraţiuni şi să le aplicăm un tip superior de comparatism literar ce recurge la opera unui scriitor ca sistem de referinţă sau „grilă" in interpretarea altor opere : in cazul nostru la eposul melvillian, privit ca un posibil prototip al romanului modern (indeosebi al celui american) ce explorează interstiţiile unei lumi-leviatan.

Născut in 1946 la Arad, Marcel Pop-Corniş a făcut studii liceale şi universitare la Cluj. Doctor in filologie, lector la catedra de limbi şi literaturi germanice a universităţii din Timişoara. Cronicar literar al revistei „Orizont", eseist şi traducător, Marcel Pop-Corniş a publicat o serie de studii şi articole asupra romanului modern (român şi anglo-american), centribuţii la o poetică (semiotică) a naraţiunii. A tradus din poezia şi proza americană : J. D. Salinger (1971), Thomas Wolfe (1977), Kurt Vonnegut Jr. (1979). In anul 1976 primeşte Premiul Uniunii scriitorilor din R.S.R. pentru traduceri din literatura română in limbi de circulaţie universală.

marcel pop-corniș

anatomia balenei albe

Poetica romanului american epopeic-simbolic

scan incomplet, lipsa pag 300-432

editura univers
1982

Intrați în balenă... Încredințați-vă procesului evolutiv al lumii, încetați de-a mai lupta împotrivă-i, străduiți-vă să-l acceptați, să-l suportați, să-l înregistrați. Aceasta pare să fie formula pe care orice scriitor rațional o va adopta în cele din urmă.

(George Orwell, *Inside the Whale*, 1939)

Acum îmi las sistemul cetologic neterminat, așa cum a fost lăsată marea catedrală din Colonia, cu macaraua atîrnînd deasupra turlei neîncheiate. Căci dacă micile construcții pot fi duse la bun sfîrșit de către primii lor arhitecți, cele mari, cele adevărate, lasă întotdeauna cheia de boltă pe seama posterității.

(Herman Melville, *Moby Dick*, 1851)

Argument.
PENTRU O POETICĂ A ROMANULUI AMERICAN MODERN

Cu un secol în urmă englezul Sydney Smith se întreba ironic: „În cele patru colțuri ale lumii, cine citește vreo carte americană?“ [1] Astăzi întrebarea nu și-ar mai avea rostul, firește, fapt ce dovedește distanța parcursă de literatura americană pînă la a defini o întreagă epocă literară (ca în excelenta carte a lui Claude-Edmonde Magny, *L'Age du Roman Américain*, 1949), ori pînă la profeticele cuvinte ale lui D. H. Lawrence în anul 1923:

> „Două corpusuri de literatură modernă par a fi atins piscul: cel rus și cel american. Să părăsim, deci, fragmentele mai fragile de opere ale francezilor, ale lui Marinetti sau ale irlandezilor, care au început deja să coboare dincolo de culme. Și cînd spun american, nu mă refer la un Sherwood Anderson care e atît de rus în spirit. Mă gîndesc la cei vechi, la volumele subțirele ale lui Hawthorne, Poe, Dana, Melville, Whitman. Aceștia mi se par a fi atins culmea, deopotrivă cu mai voluminoșii Tolstoi, Dostoevski ori Cehov“ [2].

Principala dificultate nu mai este, așadar, aceea de a demonstra impactul romanului american, pătrunderea lui în contextul literar al epocii moderne, ci probabil aceea de a argumenta convingător existența unui tip (tipuri) de roman american, eventual al *poeticii* lui, în măsura în care aceasta se deosebește sensibil de poetica romanului european („flaubertian“, „balzacian“, „dickensian“ etc.). În discuție se află însuși termenul (destul de labil) de „americanism“ aplicat romanului lui Melville, Wolfe sau Faulkner, să zicem. Uneori termenul în cauză este identificat (mai ales în critica europeană) cu atribute ca „neorealist“, „brutal“ („hard-boiled“), „naiv“, „picaresc“, „popular“, și el reflectă un gust destul de neselectiv sau preferința pentru o anume latură senzațională a romanului american — ca în cazul lui Gide care-i citea cu același interes și apreciere pe Faulkner și Dashiell Hammett, ori, mai recent, al unor critici francezi care-l proclamă pe detectivistul Horace McCoy (epigon al lui Hammett) cel mai mare prozator american contemporan. Alteori termenul de „americanism“ este respins chiar în critica americană, sub motiv că „nu există un 'roman american', numai variante locale ale speciilor europene de proză:

un roman american sentimental, un gotic american, un romanț american istoric etc. Cu siguranță că nici un singur gen al romanului nu a fost inventat în Statele Unite". Dar tot Leslie A. Fiedler adaugă : „Totuși particularitățile variantelor noastre par mai interesante și mai importante decît asemănările cu formele tutelare" [3].

Izolarea acestor particularități, sistematizarea și clasificarea lor, ar putea face obiectul unei cercetări tipologice, tematologice (cum este chiar cartea lui Leslie A. Fiedler) sau retorice avînd ca ultim scop elaborarea unei p o e t i c i a romanului american modern. Critica americană a făcut unele încercări în acest sens, intrigată și de eșecul aplicării unor criterii și instrumente de lucru tradiționale, a unei poetici de tip „european" (eventual jamesian) în analiza prozei lui Poe, Hawthorne, Melville, Faulkner sau Wolfe. Spre exemplu critica americană de tip tradițional (sau, mai recent, cea formalistă) a reproșat adesea romanului lui Melville absența formei, a structurii integratoare, a continuității romanești și tipologice, a interesului pentru moravuri, pentru studiul de caractere etc. Autorii volumului *Melville. A Collection of Critical Essays* (1962), cu o singură excepție notabilă (R. P. Blackmur), nu îl consideră pe autorul lui *Moby Dick* romancier, ci un creator (genial, e adevărat) de „romanțuri" (romances). Richard Chase, altfel unul din cei mai avizați comentatori ai lui Melville, enumeră o listă întreagă de caracteristici cu care ar trebui să fie echipat un romancier veritabil (modelul rămîne Henry James) doar pentru a constata absența lor în cazul lui Melville [4]. Totuși, chiar un reprezentant al „New Criticism"-ului raționalist și formalist din deceniul cinci, Yvor Winters, recunoaște că numai „dacă mi s-ar permite o definiție a romanului care să excludă între altele opere ca *Moby Dick*, *Mardi*, *Insulele fermecate* și scrierile autobiografice ale lui Melville, aș fi înclinat să-l consider pe Henry James cel mai mare romancier de limbă engleză." [5]

Concluzie firească : definițiile generale ale romanului, căutarea unor constante, nu trebuie să ignore realitatea individuală a operelor în cauză. Ele trebuie să rămînă pur descriptive și nu normative, fără drept de veto asupra formelor romanești care eventual se abat de la definiția generală propusă. Mai mult, definiția romanului trebuie extinsă, nu îngustată, pentru a cuprinde și asemenea opere ca *Moby Dick*, critica romanului trebuie să-și reconsidere instrumentele, romanul american de acest tip trebuie judecat după propriile sale legi și principii de organizare. Concluzie mai recent reactualizată dramatic de tratamentul la care a fost su-

pus — din aceleaşi motive — romanul lui Thomas Wolfe. I s-a imputat acestuia caracterul inform, absenţa unei structuri unitare, energie verbală excesivă, retorism, cantonarea într-un tip de literatură autobiografică fără organizare interioară şi sfîrşit romanesc, subiectivă, adolescentină, etc.[6]. Pentru o parte a „noii critici", Wolfe „a trăit şi a murit ca un scriitor amator" (Caroline Gordon). Nu altfel îl vede Richard Chase pe Melville: „un inspirat amator care, în ciuda darurilor sale naturale (poate cele mai mari cu care a fost înzestrat vreodată un scriitor american) niciodată n-a ajuns la un control romanesc ferm asupra lucrurilor".[7]

Confruntarea romanului american cu modelele europene nu trebuie să ducă nici la exclusivism canonizant, la sentimentul inferiorităţii celui dintîi (provincialism cultural), şi nici la supralicitarea „americanismului" acestei literaturi (pînă în pragul şovinismului cultural). Obiectivul urmărit ar trebui să fie elaborarea unei poetici (în măsura în care ea e recognoscibilă) a romanului american pe baza unui studiu comparativ asupra tuturor nivelelor naraţiunii: adică temelor şi motivelor, formei, structurii şi organizării sale interioare, proceselor semnificării, funcţiilor retoricii (discursului) romanesc. Există deja cîteva încercări notabile de definire a romanului american prin comparaţie cu cel european, dar ele nu au în general un caracter sistematic, nu alcătuiesc împreună o poetică, ori dimpotrivă, se ambiţionează să constituie o astfel de poetică cu aplicaţie universală, nerecunoscînd în sînul literaturii americane tipuri diferenţiate de naraţiune romanescă, în conflict unele cu altele şi cu teoria „universală" avansată de critic. De asemenea multe definiri de acest fel au un *caracter negativ*, încercînd să precizeze ce *nu este* romanul american, nu ceea ce el este.

Aşa, bunăoară, se constată că romanul american nu este (decît incidental) un roman de moravuri. *Pierre* al lui Melville, *Casa celor şapte frontoane* a lui Hawthorne sau *Zgomotul şi furia* se apropie cu timiditate de această formulă.[8] Interesează destul de puţin în *Moby Dick* identitatea socială a personajelor, comportamentul lor diurn, moravurile diferenţiate pe grupuri sociale (profesionale) — deşi nu lipsesc nici asemenea observaţii — ; romanul american este mai degrabă etic, metafizic şi poetic. De unde şi ironia lui Trollope la adresa romancierilor americani: „Pe partea noastră a oceanului, noi ne ocupăm mai mult de fripturi şi bere, decît de vise." În spatele acestei ironii bănuim o definiţie destul de clară a ceea ce înseamnă romanul în accepţiunea sa clasică, burgheză,

adică o povestire despre existența diurnă, socială a clasei căreia îi aparține; nu „legendă", „epos", „aventură extraordinară", ci „istorie fictivă comună". În cuvintele unuia din primii critici englezi ai romanului, William Hazlitt:

> „Găsim aici o imitare atentă a oamenilor și moravurilor; deslușim însăși urzeala și textura societății așa cum este ea în realitate, și cum o întîlnim atunci cînd ieșim în lume. Dacă poezia are 'ceva divin în ea', acesta este mai uman. Ajungem să cunoaștem motivele și caracterele umanității, să extragem noțiunile noastre despre virtute și viciu din exemple practice, și să deprindem adevărul despre lume prin intermediul etericului roman." [9]

Aceeași definiție se află și la originea unor reproșuri implicite sau explicite aduse romanului american de către Leslie A. Fiedler. Respectivul roman ar fi în mare parte mitic, simbolic și epopeic, deci prea puțin interesat de experiența socială și individuală. El este romanul exploratorului alienat de societate, care se refugiază în pustietate din fața civilizației și a femeii. Dacă principala diferență dintre epopee și roman este într-adevăr aceea că „în epopee spațiul cel mai mare e ocupat de război, iar în roman de iubire" (Philippe van Tieghem) [10], atunci proza americană clasică, în general trans-erotică, interesată de marile conflicte existențiale, cu apetență pentru grandios sau terifiant este mai mult epos decît roman tradițional. Leslie A. Fiedler constată și faptul că această proză camuflează dramaticul existenței printr-o atitudine duplicitară, patetic-ironică față de experiență, rămînînd într-o stare de inocență adolescentină, de imaturitate sentimentală prelungită, care o face în egală măsură să se adreseze copiilor și adulților. [11] Chiar goticul, elementul terifiant și faustic (excelent analizate altfel de critic) nu fac din aceste cărți decît „o literatură terifiantă pentru copii. Noi nu avem scriitori cu adevărat șocanți ori obsceni. Poe se apropie cel mai mult de acest tip de literatură, un copil care mimează ceea ce Baudelaire avea să trăiască..." [12]

Afirmația este exagerată, firește, dar ea reia într-un fel interesantele observații ale lui D. H. Lawrence făcute cu cîteva decenii înainte privitor la structura ironică, duplicitară, a romanului american:

> „Tot timpul simți această ruptură în arta și conștiința artistică americană. La suprafață e arătoasă ca un tort, și suavă și bunătatea întruchipată. Ca Hawthorne cel cu ochii

albaștri prea-blînzi, și Longfellow și toți cellalți porumbei neprihăniți... Dar erau șerpi cu toții. Scrutați sensul intim al artei lor și veți vedea ce demoni erau. Trebuie să priviți dincolo de suprafața artei americane și să deslușiți diabolismul intim al sensului simbolic. Altminteri ea pare doar **infantilă**" [13].

Lawrence este primul care intuiește caracteristicile fundamentale ale romanului american. Acesta îi apare ca un *roman al explorării*, nu al asimilării și „civilizării" (al adaptării sociale), de o mai mare profunzime decît cel european, „dar tocmai de aceea mai îngust și mai arbitrar, tinzînd să decupeze din experiență fragmente strălucitoare și spectaculoase în loc de corpuri unitare și masive". [14] De asemenea el îi descoperă caracterul simbolic, parabolic, dar și amintita duplicitate, o înclinație spre tehnicile ambiguității, ironiei, subterfugiului semantic, care fac ca o literatură subversivă, contestatară, să îmbrace aparența unor scrieri inocente pentru copii. (Vezi celebrele cuvinte ale lui Melville: „Am scris o carte blestemată — *Moby Dick* — și totuși mă simt inocent ca un mielușel"). Dar ceea ce i se pare lui Leslie A. Fiedler dovada unei cantonări într-o adolescență prelungită, o juvenilitate compromițătoare, Lawrence interpreta cu multă acuitate drept caracteristica de forță a romanului american, element fundamental al poeticii sale. Să reamintim faptul că toate aceste observații vizează romanul american „clasic", cel al lui Hawthorne, Poe sau Melville, care a generat dealtfel o poetică romanescă de tip deosebit.

Remarcabilă este și previziunea cu care Alexis de Tocqueville fixa cu un secol înaintea lui Lawrence, alte cîteva caracteristici ale literaturii americane, la acel moment încă slab reprezentate, obligîndu-l pe gînditorul francez la un spectaculos efort de anticipație. Literatura americană, ni se spune, ca o literatură democratică, va disprețui forma literară strictă și canoanele, va fi o literatură a „emoțiilor puternice și rapide", „a noului și neașteptatului", a pasiunilor și ideilor, nu a caracterelor și moravurilor, într-un stil „fantastic, incoerent, baroc și liber, aproape întotdeauna vehement și curajos", un stil „bombastic", *retoric* [15]. Mai cu seamă ultima observație atrage atenția cu remarcabilă intuiție asupra caracterului retoric al prozei americane.

Critica americană mai recentă a preluat multe din aceste observații, dezvoltîndu-le, completîndu-le, elaborînd un corpus des-

tul de exact de caracteristici diferențiatoare ale romanului american, ce pot fi sistematizate după cum urmează :

1. *romanul american este un roman al contradicțiilor dialectice sau nerezolvate.* El este un roman al paradoxurilor, al opozițiilor ireconciliabile, al conflictului cu protagoniști și antagoniști bine polarizați (nu fără oarecare rigiditate manicheeană) ; un roman al dezordinii, excentricității, dislocării. În vreme ce romanul englez a urmat îndeobște calea de mijloc, „aceea a echilibrului pragmatic, a compoziției unificatoare care reunește ample nivele ale experienței într-o unitate morală", dînd impresia „că absoarbe extremele, toate conflictele și contradicțiile într-o viziune normativă a vieții", romanul american a respins soluția reconcilierii facile, catarsisul, armonia, cantonîndu-se în „formele radicale ale alienării, contradicției și dezordinii" (Richard Chase [16]). Singurele încercări de rezolvare ale acestor contradicții se fac, după părerea aceluiași critic, prin recurgerea la melodramă sau idilă (fie ea și ironică). Romanul american este de asemenea poetic, melodramatic, metafizic, mai apropiat de cel rus și francez decît de cel englez (cu excepția unei cărți — ea însăși „aberantă" în literatura engleză — *La răscruce de vînturi* ; vezi F. R. Leavis, *The Great Tradition),* opus în genere sociocentrismului din romanul englez de moravuri. El este un roman dialectic, în permanentă confruntare euristică cu realitatea (R. W. B. Lewis [17]), critic, radical, pluralistic, explorativ (Harry Levin [18]), roman al „structurii excentrice" (Marius Bewley [19]).

2. *Romanul american este duplicitar, ironic.* La argumentele lui D. H. Lawrence și Leslie A. Fiedler, deja amintite, adăugăm și excelenta caracterizare de mai jos :

> „Forma lui reflectă umbra lucrurilor... Ea recunoaște dramatismul condiției umane în parodia moravurilor, explorărilor, a absoluturilor sociale și religioase. Forma ficțiunii literare... este forma ambiguităților. Asemenea ambiguități pot fi susținute numai dacă forma păstrează o anume detașare. Funcția formei este așadar în primul rînd aceea de a contura o distanță, în al doilea rînd de a crea nivelele conflictuale ale semnificației, un joc complex al punctelor de vedere. Distanța estetică în romanul contemporan este o distanță a ironiei."
>
> (Ihab Hassan [20])

Romanul american este prin natura sa deci *ironic*, căci el „dramatizează jocul opozițiilor puternice", iluzie-realitate, realitate-aparență, etc.;[21] dar și pentru că forma modernă a romanțului și eposului (asimilate de romanul american) este, așa cum vom vedea, ironică. Deschizîndu-se deopotrivă goticului și grotescului, romanul american clasic anticipează cu un secol teoria lui Thomas Mann privind natura dublicitară a narațiunii moderne: „Trăsătura izbitoare a artei moderne este faptul că a încetat să recunoască categoriile de tragic și comic. Ea vede viața ca o tragico-comedie avînd ca rezultat consacrarea grotescului drept cel mai autentic stil"[22].

3. *Romanul american este simbolic, mitopoetic.* Înaintea apariției curentului simbolist, romancierii americani au elaborat o teorie a percepției mediate și a reflectării simbolice ce veneau să suplinească insuficiența gnoseologică a unor formule narative tradiționale (vezi mai ales Charles Feidelson Jr., *Symbolism and American Literature*, 1969), căutînd totodată să reconcilieze contradicțiile experienței americane. După W. H. Auden, „majoritatea romanelor americane sînt parabole; fundalurile lor, chiar cînd pretind a fi realiste, sînt fundaluri simbolice pentru o psihomahie atemporală și atopică (tocmai pentru că e interioară)"[23]. Alexis de Tocqueville crezuse la vremea sa că literatura americană nu va fi niciodată simbolică, căci într-o democrație „simbolurile par a fi artificii puerile folosite pentru a ascunde ori a escamota adevăruri ce-n chip mai firesc ar trebui dezvăluite".[24] El însă pusese prea mult temei pe formația raționalistă a americanilor, abia ieșiți din revoluție, uitînd cealaltă moștenire a lor, spiritul puritan, analogic, alegorizant (simbolizant) care transformă romanul secolului XIX într-un roman simbolic experimental.

4. *Romanul american este cel mai adesea un romanț al explorării.* Romanțul medieval, redescoperit, reabilitat și modificat de Cooper, Poe, Hawthorne și Melville, devine principala formă a romanului american ce se străduie să reunifice contradicțiile existenței, să refacă „circuitul întrerupt al vieții", între ideal și real, misterios și comun, acțiune și sentiment (Richard Chase).[25] Chiar și Henry James recurge la el (cu toată fidelitatea sa altminteri față de romanul de tip european) mai ales în operele tîrzii. În fapt diferența între romanul european și romanțul american este definită astfel: *romanul* redă realitatea îndeaproape și în detalii ample. El oglindește grupuri de oameni văzuți în complexitatea lor temperamentală și psihică, explicați în relație cu natura, unul cu altul,

cu clasa lor, cu trecutul lor. Caracterul (personajul) este mai important decît acţiunea şi intriga. Fiecare eveniment e plauzibil, impus de necesitatea interioară a romanului. În schimb *romanţul* redă realitatea mai liber, în mai puţine detalii de viaţă. Acţiunea este preferată caracterelor, ea este adesea spectaculoasă, surprinzătoare, imprevizibilă. Caracterele sînt bidimensionale. slab relaţionate între ele, ori motivate de trecut şi apartenenţa lor socială. Ele devin abstracte, simbolice. La fel evenimentele au o plauzibilitate mai mult simbolică şi ideologică, decît realistă. Romanţul tinde spre mitic, alegoric şi simbolic.[26]

Romanţul american este opus romanţului tradiţional, preluat de prozatorii romantici (Scott, Stevenson, Margaret Mitchell etc.). El refuză evazionismul, sentimentalismul, fantezismul facil al acelor producţii, justificîndu-şi libertăţile asumate în domeniul motivaţiei personajelor, a veridicităţii şi continuităţii narative, printr-o prospectare de adîncime (metafizică şi etică) a relaţiilor omului cu universul său, precum şi a psihicului abisal, a feţelor umbroase, terifiante ale experienţei. Mai apoi criticii americani recunosc că nu există romanţ în stare pură, că proza americană oferă genuri hibride, amalgamuri care reunesc trăsături ale romanţului cu cele ale romanului tradiţional, ale eposului simbolic cu proza ironică.[27]

În forma sa superioară, romanul american ilustrează pregnant „mitosul verii : romanţul", aşa cum este el definit de Northrop Frye în *Anatomia criticii*.[28] Aproape toate constatările criticului pot fi aplicate întocmai unui romanţ simbolic (sau epos simbolic) precum *Moby Dick*. Astfel romanţul este descris ca o formă a literaturii mitopoetice „ce se apropie cel mai mult de visul împlinirii dorinţei" (în cazul nostru „visul american", element motivant al romanului epopeic-simbolic); el are o structură ternară, dialectică (precumpăneşte simbolic cifra trei, lucru perfect demonstrabil şi în *Moby Dick*) şi este caracterizat de un conflict dramatic între un protagonist şi un antagonist puternic reliefaţi. Cel mai caracteristic tip de romanţ este *romanţul expediţiei*, iar „forma completă a romanţului expediţiei este tema uciderii balaurului", a monstrului marin sau de uscat, a leviatanului. Tipologia, topografia, trama epică a acestui tip de romanţ (inclusiv descrierea celor patru momente ale mitului expediţiei, *agon, patos, sparagmos* şi *anagnorisis*), aşa cum sînt ele sistematizate de Northrop Frye, sînt ilustrabile în întregime prin romanul lui Melville. *Moby Dick* este orientat în jurul unui puternic conflict protagonist-antagonist, în care primul îşi asumă un rol mesianic, salvator, iar cel de al doilea un

rol demonic, malefic, obstructiv. Lumea închipuită în roman este o lume leviatanică, eroul Ahab căutînd calea de ieşire din pîntecul labirintic al monstrului cărula i se atribuie ubicuitate şi eternitate. Ahab, pe de altă parte, poate fi apropiat de arhetipul „regelui pescar", mai ales a regelui neputincios, mutilat (castrat), angajat într-un ritual dramatic al uciderii exorciste a monstrului şi astfel al eliberării energiilor fertile ale naturii. Cele patru momente ale mitului expediţiei pot fi recunoscute uşor şi în *Moby Dick*, eroul trecînd pe rînd printr-o fază a conflictului cu monstrul, a suferinţei şi mutilării (chiar a dispariţiei o vreme din acţiune — momentul denumit „sparagmos") pentru ca să renască ritualic într-un moment al recunoaşterii („anagnorisis") şi revelaţiei propriei forţe.

Urmînd în continuare descrierea lui Northrop Frye, se pot identifica şi alte elemente arhetipale de romanţ al expediţiei în *Moby Dick*: existenţa unor personaje pragmatice ce se opun expediţiei (ilustrînd tipul „agroikos") şi cer reîntoarcerea la realitatea diurnă a pescuitului inofensiv de balene. Sau o serie de simboluri care fixează momentele romanţului: potopul, turnul sau insula (simboluri ale „epifaniei" din romanţ, ale locului ultim atins, chiar cu preţul catastrofei finale).

Dar aceleaşi elemente arhetipale de romanţ al expediţiei pot fi studiate cu folos şi în alte cărţi melvilliene, de la *Taipi* şi *Mardi* la *Pierre*, sau în atîtea alte romane americane ale veacului trecut sau ale veacului nostru. Critica americană a definit adeseori romanele lui Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Robert Penn Warren ş.a.m.d., drept romanţuri ale călătoriei iniţiatice sau expediţiei, cu evidente preluări din romanţurile medievale similare (din ciclul arturian, bunăoară, în cazul lui Steinbeck).[29] Totuşi romanul american de acest tip nu ilustrează şi ideologia „mitosului verii"; el transcede idealismul adolescentin, romantic, al modelului originar, refuză soluţia apoteotică, salvatoare (triumful eroului) aşa cum este ea proiectată ca vis. Eposul expediţiei se hrăneşte în egală măsură şi din „mitosul toamnei" (tragedia) sau „mitosul iernii" (satira şi ironia). Exploratorii săi distrug pe moment echilibrul universal atrăgînd astfel dialectic un moment al *nemesisului*, al restabilirii echilibrului iniţial prin sacrificarea eroului. Ei „cad" tragic, trebuind să recunoască o forţă superioară *hybrisului* lor (legitatea cauzală) precum şi limitele insurmontabile ale cunoaşterii şi expediţiei idealiste întreprinse de ei. Exploratorul devine astfel mai pregnant un „alazon" (în termenii lui Northrop Frye) adică

un impostor care se autoamăgeşte, orbit de hybris, şi amăgeşte o întreagă umanitate căreia îi pretinde să-l urmeze. Cînd acest proces este dus la ultimele sale consecinţe, exploratorul devine din tragic ironic, ilustrînd cel de al patrulea mitos descris de Northrop Frye. Sau el se transformă în simplu „eiron" (personaj care se autodesconsideră), un anti-erou provenit din demitizarea şi subminarea ironică a exploratorului romantic sau iniţial tragic.

În ultimă instanţă romanul american epopeic-simbolic, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, va ilustra pregnant toate cele patru mitosuri ale lui Northrop Frye (din care îşi trage dealtfel substanţa), între *romanţ*, *tragedie*, *ironie* şi *comedie* existînd numeroase analogii şi tranziţii subtile, ele formînd „episoadele unui mit total al expediţiei" în evoluţia sa.[30]

Recunoscînd, prin urmare, legitimitatea elaborării unei poetici a romanului american modern, vom porni de la următoarele constatări: 1. Romanul american nu trebuie tratat ca o realitate uniformă, monolitică, cu iluzia elaborării unei teorii poetice care să acopere toate formele sale (tipul de roman epopeic-simbolic studiat de noi, deşi mai reprezentativ pentru literatura americană, va intra în conflict evident cu tipul de roman impersonal, anti-retoric, cinematografic, eliptic, aşa cum e el descris de Claude-Edmonde Magny, de pildă[31]; în conflict doar aparent, căci aceiaşi scriitori — Faulkner, Wolfe, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck ilustrează pregnant ambele forme). 2. Este posibilă elaborarea unei poetici a *romanului postromantic* american (Poe, Hawthorne, Melville), cronat socotit uneori romantic, cu o originalitate clară în ceea ce priveşte concepţia despre formă, tipologie, limbaj romanesc, ce anticipează multe din mutaţiile romanului modern. Acest tip poate fi numit *epopeic-simbolic* (mitopoetic) şi, întrucît el a atins culmea evoluţiei sale în opera lui Melville, *melvillian*. Cercetarea de faţă va avea ca prim obiect descrierea acestui tip de roman, precum şi descoperirea unor principii de organizare internă, a unui model narativ întemeiat mai ales pe funcţiile îndeplinite de retorica figurativă şi simbolizare, reabilitate de Melville şi alţi romancieri pentru a suplini insuficienţa gnoseologică a unor forme tradiţionale, univoce, de naraţiune. Acest model va evidenţia însă, în egală măsură, şi rolul antisimbolismului, antiretorismului, ironiei şi parodiei, procedee ce oferă o contrapondere dialectică, într-un tip de construcţie romanescă *dinamică*, *deschisă*, *dialectică*, reflectînd caracterul procesual al realităţii şi cunoaşterii. 3. În cazul de

față nu intenționăm să stabilim niște tipuri anistorice de narațiune, în sensul unor încercări de tipologie contemporană (F. K. Stanzel, Eberhard Lämmer, Roland Barthes) ci, dimpotrivă, să fixăm în timp apariția modelului melvillian de proză, să identificăm elementele sale, apoi să le recunoaștem în epoci literare ulterioare și, evident, în forme individuale modificate.

Altfel spus, vom demonstra nu numai influența lui Melville asupra prozatorilor americani ai secolului XX (mult des remarcată în ultima vreme), ci mai cu seamă apropierile între structura acestui roman și poeticile romanului modern (discursiv-ironic, monumental, mitopoetic și simbolic, adică romanul lui Proust, Joyce, Faulkner, Conrad, Wolfe, Musil, Thomas Mann, R. P. Warren etc.). Pentru facilitarea demonstrației, am ales ca termen de referință proza lui Thomas Wolfe, după părerea noastră momentul cel mai semnificativ în evoluția în acest secol a tipului de roman identificat de noi ca „melvillian". Printr-o confruntare a operei celor doi prozatori vom năzui la realizarea atît a unei exegeze comparatiste clasice, cît și a unei posibile istorii a evoluției celui mai caracteristic tip de roman american, eposul simbolic („marele roman american" cum a fost numit uneori cam ambiguu). Printr-o confruntare a acestui model de narațiune cu experiențe romanești ale secolului XX, vom încerca să evidențiem elementele sale funcționale, conturînd o poetică a romanului modern cu aplicabilitate mai largă.

Dar pentru a nu cădea și noi în utopia teoriei poetice universal valabile, vom mărturisi împreună cu Melville că nimic nu „prejudiciază mai mult adevărul decît insistența cu care oamenii încearcă să demonstreze aplicabilitatea universală a unui sentiment sau a unei opinii temporare".[32] Recunoscînd în *leviatanul melvillian* forma caracteristică a romanului american, o metaforă a textului ce reflectă o lume-balenă, s-ar putea ca — precum Ismail — să nu izbutim nici noi s-o disecăm mai jos de piele. Dar vom desprinde atunci cu degetul :

> ...„o substanță negrăit de subțire și străvezie, asemănătoare întrucîtva cu cele mai subțiri pojghițe de clei de pește, numai că e aproape la fel de moale și de suplă ca satinul... Posed eu însumi cîteva bucățele uscate, pe care le folosesc ca semne de carte în tratatele mele despre balene. Fiind, precum spuneam, străvezii, au puterea de a mări literele de

pe foaia tipăriță; cel puțin așa mi se pare mie și, în orice caz, e plăcut să citești despre balene prin proprii lor ochelari".

(*Moby Dick*, II, p. 65)

Refuzînd să fie „anatomizată", balena melvilliană ne aruncă provocarea de a o citi „prin proprii ei ochelari", adică ca pe un *metadiscurs* ce ne divulgă relațiile naratorului cu lumea și textul său, înglobînd în sine cheia de descifrare a numeroase narațiuni asemănătoare. Rămîne să recunoaștem aceste narațiuni și să le aplicăm un tip superior de comparatism literar ce recurge la opera unui scriitor ca sistem de referință sau „grilă" în interpretarea altor opere: în cazul nostru la eposul melvillian, privit ca prototip posibil al romanului modern (îndeosebi al celui american) ce explorează interstițiile unei lumi-leviatan.

Partea întîi

EPOSUL AMERICAN DE LA MELVILLE LA THOMAS WOLFE

CAPITOLUL I

EXPERIENȚA AMERICANĂ ȘI TENTAȚIA MARELUI ROMAN EPOPEIC

1. ȘANSELE ROMANULUI ÎN „LUMEA NOUĂ"

„Romanul, ca formă literară nouă, a început odată cu republica americană, ca națiune nouă" [1]. Cu alte cuvinte, romanul american a debutat relativ tîrziu, abia după Revoluție (în 1789 William Hill Brown publică primul roman original al acestui continent, *Puterea simpatiei).* Scriitorul american s-a orientat de la bun început cu predilecție spre roman, ca spre singura formă literară suficient de încăpătoare pentru viziunea lui, destul de accesibilă pentru democratismul său populist. Și cum această literatură n-a cunoscut mai înainte epopeea sau tragedia clasică (decît din tălmăciri), ea a rămas pentru totdeauna cu nostalgia marelui epos nescris. Nostalgie formulată mereu în termeni hiperbolici, ca în cuvintele unui personaj al lui Longfellow :

> „Dorim o literatură națională pe măsura munților și rîurilor noastre... Dorim un epos național care să reflecte mărimea țării noastre... Într-un cuvînt, dorim o literatură națională sălbatică și neșlefuită, care să cutremure lumea ca o cireadă de bizoni tropotind furtunos prin preerie".

Cum se vede, *aspirația epopeicului* ia uneori forme exaltate, burlești, fapt remarcat și de Longfellow, care își pune un alt personaj din romanul *Kavanagh* să remarce ironic : „nimeni n-are să devină mare poet doar pentru că locuiește lîngă un munte semeț" ; cu alte cuvinte geografia unui continent nu poate inspira automat o literatură pe măsură. Dar această aspirație constituia un punct important din „declarația de independență" literară a americanilor. Imediat după Revoluție s-a formulat cu tot mai multă insistență deziderațul întemeierii unei epopei americane, așa cum au avut la vremea lor Grecia, Roma sau Europa medievală. O asemenea epopee urma să contureze

un mare mit al noului continent, în formele specifice acestei civilizații, o cosmogonie și o sociogonie a lui (după modelul *Eneidei*, firește, mit al întemeierii civilizației urbane). Dar scriitorul american n-a știut să se supună disciplinei eposului clasic, ori a făcut-o cu riscul imitației manieriste (poemele lui Longfellow despre indieni nu alcătuiesc o veritabilă sagă indiană, o epopee primitivă, cum intenționase autorul lor ; ele rămîn în cea mai mare parte simple transpuneri ale unor stiluri și maniere romantice europene). Curînd americanii realizează faptul că romanțul, povestirea romanescă amplă, este singura formă pe care o poate lua aspirația lor spre epopeic, în sensul precizărilor lui William Gilmore Simms (în prefața la romanul *Indianul yemassee*, 1835) : „romanțul modern este substitutul pe care oamenii zilelor noastre îl oferă în locul epopeii antice." Cu cîteva decenii înaintea sa, primul prozator semnificativ al Americii, Charles Brockden Brown, devenise romancier în acest fel, după ce visase mai întîi să devină poet epopeic al lui Columb, Pizzarro și Cortez.

Noua teorie a *romanțului epopeic* și-a cîștigat repede adepți, stimulînd conștiința literară la scară continentală. Așa a apărut primul val al *regionalismului* (mai tîrziu continuat de mișcarea „culorii locale" a lui Bret Harte, Mark Twain, etc.). În prima sa formă regionalismul a constat în tentativa spontană a fiecărei zone geografice de a se afirma ca zonă literară ; astfel prin 1825 Noua Anglie era reprezentată în proză de John Neal, Sylvester Judd și Daniel Pierce Thompson, New Yorkul de James Kirke Paulding, Maryland de John Pendleton Kennedy, Carolina de sud de Simms, Pennsylvania de Robert Montgomery Bird, ș.a. [2] Cu excepția romancierilor Simms și Bird, nici unul din cei amintiți nu merită atenție deosebită, dar împreună ei trasează o hartă literară continentală, exhaustivă, ca un prim pas spre epopeea națională visată de toți. Romanțurile scrise de ei sînt un fel de „chansons de geste" pe zone geografice, alcătuind împreună un epos american mozaicat, și nu doar prin simpla alăturare fortuită, ci prin comuniunea intimă de teme și motive. Carl Van Doren recunoaște astfel *trei mari cicluri* în cadrul acestor romanțuri, după modelul poemelor medievale

franceze (care narau „De France, et de Bretagne, et de Rome la grant") şi anume : cel al Revoluţiei, al Colonizării şi al Frontierei.[3] Primul ciclu proiecta în legendă şi mit pe „eroii" independenţei americane, oferea o mare temă epopeică, aceea a războiului — aici motivat etic şi naţional ; el reprezenta trecutul imediat. Cel de al doilea ciclu proslăvea întemeierea şi pe eroii ei ; el reprezenta trecutul îndepărtat, pentru explorarea căruia trebuiau solicitate şi resursele folclorice locale, legendele şi tradiţiile orale. Al doilea ciclu îşi avea şi el marea temă epopeică, în afara colonizării propriu-zise : războiul cu indienii (cu rolul cruciadelor din poemele medievale europene). Cel de al treilea ciclu, al prezentului, era ciclul frontierei în permanentă mişcare, al expediţiei spre vest, al cuceririi spaţiului, cu alţi eroi epopeici, pionierii, exploratorii unui perpetuu *hinterland*, mai întîi vestul american, apoi oceanele lumii.

Mişcarea regionalistă descoperă astfel cu surprindere bogăţia materialului care se afla la dispoziţia scriitorului american de proză epopeică. Însăşi istoria americană le apărea, în cuvintele unuia din principalii ei cronicari, George Bancroft, „O epopee a libertăţii ; o naraţiune grandioasă cu toate momentele culminante pe care le-ar fi dorit un scriitor : „înfrîngere, evadare, călătorie, colonizare, război, victorie, renaştere ca naţiune americană".[4] Scenariul narativ exista, scriitorul american nu avea decît să-l umple cu detalii de viaţă. Publicînd *Partizanul* în 1835, W. S. Simms deschidea în chip firesc un lung ciclu de „Romane ale revoluţiei", după modelul romanţurilor cavalereşti şi ale epopeii clasice.

Descoperirea materialului epopeic (şi a posibilităţilor unei mari literaturi romaneşti) era şi o replică semnificativă la scepticismul cu care majoritatea literaţilor americani priveau (şi aveau să mai privească o vreme) viitorul romanului în această ţară. Washington Irving, bunăoară, deplora într-o scrisoare „mediocritatea generală" a existenţei americane, inaugurînd printre primii lungul şir al criticilor unei *America Philistia*. John Bristed (în *Resursele Statelor Unite*, 1818) chiar socotea romanul o imposibilitate în America democratică : „Nu avem un stoc prea mare de romane indigene, şi nici unul din ele

nu e de calitate ; instituțiile noastre democratice, care plasează toți indivizii într-o încremenire politică egalitară, și difuziunea în linii mari egală a proprietății în toată țara, lasă puțin loc varietății sau contrastelor de caracter ; și nici nu prea există orizont pentru roman, întrucît țara e nouă și tot ceea ce s-a întîmplat de la prima colonizare pînă în zilele noastre e prea bine cunoscut tuturor" [5]. Un an mai tîrziu Edward Tyrell Channing, profesor de retorică și oratorie la Harvard, declara că romanul social și de moravuri („acela care subordonează fabula observării caracterului național, ori a moravurilor, manierelor, prejudecăților și condițiilor unei anumite clase sociale") era de neconceput în America, întrucît americanii nu aveau moravuri (maniere). Dar nici romanțului nu îi întrevedea un destin mai fericit în țara sa : dovada cea mai recentă constituind-o popularitatea destul de precară a contemporanului său Brockden Brown. Le lipsea americanilor conștiința tragică, un sentiment al tenebrelor — legate nu doar de morminte, beciuri sau subterane, ci de existența morală și spirituală. [6] Channing subestima, evident, tradiția puritană (calvină) a americanilor, aceea care avea să-i producă pe Hawthorne și chiar pe Melville ; ori atracția timpurie a americanilor pentru goticul literar (Ch. Brockden Brown, Poe).

Mai semnificative sînt argumentele critice invocate de acei prozatori americani care, refuzînd să îngroașe rîndurile „cosmopoliților" defetiști care preferau să rămînă epigoni ai unor mode europene (cu J. Russell Lowell începe în 1851 lungul exod al scriitorilor americani autoexilați spre Europa), se străduiesc să întemeieze romanul american. Ne referim la Cooper și Hawthorne. Ceva mai tîrziu, Henry James. Cooper, bunăoară, declara răspicat în *Noțiunile americanilor* (1831) că țara sa nu avea „anale pentru istorici, moravuri pentru dramaturg, întîmplări obscure, misterioase, pentru scriitorii de romanțuri". Lista temelor absente era și mai lungă în mărturisirea lui Hawthorne : „Dacă n-a făcut-o el însuși, un autor nu-și poate da seama cît e de greu să scrii un romanț despre o țară în care nu există nici umbre, nici mister, nici păcate întunecate și pline de pitoresc, nimic altceva

decît o prosperitate banală, în lumina simplă şi clară a zilei, cum e din fericire cazul cu patria mea dragă". (prefaţa la *Faunul de marmură*, 1960)[7]. Afirmaţia conţine evidente exagerări, motivate paradoxal şi de un sentiment patriotic, dar să nu uităm că la acea dată Hawthorne era deja autorul *Literei stacojii* şi a volumului de povestiri *Muşchi de pe un vechi prezbiteriu*, ambele explorînd existenţa umbroasă, misterioasă şi gotică a Noii Anglii, un peisaj tenebros al sufletului în care chiar Melville avea să recunoască „puterea întunericului", acea „idee calvină a depravării înnăscute şi a păcatului originar de care nici un om cu gîndire profundă nu se poate elibera pe deplin." Mai apoi *Casa celor şapte frontoane* cu blestemul ei străvechi, portretul misterios, galerii interioare obscure, comoară îngropată, şi cu întreaga ei istorie sumbră, puritană, din secolul XVII, putea juca foarte bine rolul unui castel din romanţurile gotice europene. Căci, în cuvintele lui Poe, marele iniţiator al literaturii tenebrelor în Statele Unite, „goticul nu aparţine Germaniei (şi castelelor ei ruinate) ci spiritului". Afirmaţia putea fi citită şi ca o replică la observaţia anterioară a lui Goethe care îi felicita pe americani că nu au castele în ruină, şi prin urmare motive să scrie o literatură sumbră.

Şi totuşi nu peste mult Henry James va relua mare parte din aceste argumente, adăugînd o impresionantă listă de altele noi, toate menite să demonstreze marea dificultate în care se află romanul american (îndeosebi cel de moravuri) într-o ţară cu o existenţă socială şi o cultură precară :

> „S-ar putea enumera aici elementele de înaltă civilizaţie, aşa cum există ele în alte ţări, şi care lipsesc din textura vieţii americane, încît ajungi să-ţi pui întrebarea, oare ce-a mai rămas. Căci nu există stat, în sensul european al cuvîntului, şi nici un nume naţional specific. Nu există suveran, curte regală, loialitate personală, aristocraţie, biserică, cler, armată, serviciu diplomatic, boiernaşi de ţară, palate, castele, vile, nici vechi conace de ţară, nici case parohiale, nici colibe acoperite cu stuf, nici

ruine năpădite de iederă... Nu există literatură, romane, muzee, picturi, societăți politice, clasă sportivă, un Epsom sau un Ascot !" [8]

Cel puțin aceasta era situația în vremea lui Hawthorne, care avea motive să se considere handicapat prin comparație cu scriitorii englezi sau francezi. Dar nu mult mai tîrziu Henry James intuiește faptul că scriitorul american a știut de la început să descopere în realitatea sa materialul literar pentru un mare romanț. James însuși inventa astfel o „nouă frontieră" pentru romanul său de moravuri de tip european (el care disprețuia literatura „frontierei", a preeriei și vestului primitiv), situată la granița dintre civilizația estului și vestului, în confruntarea dintre moravurile europene și cele americane, dintre romanul clasic și romanțul american. Și mai descoperea „o anume grandoare... și un efort eroic în tînăra noastră imaginație care nu găsește nimic la îndemînă și care trebuie să-și inventeze singură propriile-i tradiții și să ridice în prospețimea aerului nostru matinal — în zvon de ciocane — castelele în care să locuim." *(Un pelerinaj emoțional).*

De fapt fuga de trivialul realității americane comune era exagerată, o retragere din real în livresc, într-o suprarealitate estetizantă. Dar să nu uităm că spre sfîrșitul secolului W. Dean Howells elabora noua poetică a *romanului realist american,* valorificînd tocmai existența comună, banală, poetică mai apoi îmbrățișată de toți naturaliștii de la Dreiser și Farrell, la Dos Passos, Wolfe sau Steinbeck. Iar puțin mai tîrziu W. Carlos Williams își va fundamenta poetica eposului american (singurul experiment reușit în versuri) pe categoriile estetice ale urîtului, trivialului, sordidului, ale antipoeticului deci.

Criticii Americii Filistine de la Channing la James aveau dreptate în ceea ce privește dificultatea scrierii unui roman de tip tradițional, după formula secolului XVIII sau XIX, dar ignorau faptul că America oferea material suficient *pentru alte forme narative,* pentru un mare epos, un romanț etic, epopeic și metafizic. În fața scriitorilor stătea însă și o altă dificultate : aceea a creării unei tradiții literare, a unei limbi literare (le lipsea pînă

şi convenţiile funcţionale ale unei limbi scrise), a unui limbaj romanesc, a formelor şi tehnicilor narative adecvate. Iată de ce toţi marii scriitori americani ai secolului, de la Poe şi Hawthorne la Melville şi Whitman s-au considerat nişte întemeietori. După publicarea acelei veritabile „declaraţii de independenţă" literară, eseul *Cărturarul american* al lui Emerson (1837), urmat de *Poetul* (1844), încep să prolifereze disouţiile privind necesitatea creării unei noi literaturi, naţionale, şi implicit a unei limbi literare, a unor forme reprezentative de expresie. Primii scriitori ai Americii au fost cu toţii nişte exploratori ai spaţiului geografic şi ai continentului limbii.

2. ÎNCEPUTURILE EPOSULUI AMERICAN

Primele romanţuri şi naraţiuni istorice înecau intenţia epopeică într-o pletoră de incidente melodramatice, de personaje episodice rudimentare, într-un stil bombastic, hiperbolizant, totul trăind în zodia improvizaţiei. Epopeicul se întrezărea în grandilocvenţa eroică, în conflictele cu natura, semenii şi cotropitorul englez, concepute după schemele înfruntărilor cavalereşti, în absenţa femeii şi a copiilor, în codul etic al stoicismului şi individualismului titanic.

Cel dintîi care aspiră la viziune continentală, dar se opreşte în marginea preeriei, este James Fenimore Cooper. Imaginaţia sa începe călătoria arhetipală spre vest, părăsind confortul şi convenţiile civilizaţiei sociale, stratificate, explorînd realitatea proteică a frontierei *(Pionierii,* 1823), a *Preeriei* (1827) sau chiar a mărilor lumii *(Pilotul,* 1823). Cooper a oferit literaturii americane *primul erou epopeic* remarcabil, Natty Bumpo, omul frontierei, exploratorul, inocentul primitiv ; *primul mit al Americii,* acela al inocenţei, iniţierii şi reîntoarcerii nostalgice la inocenţă (excelent rezumat mai tîrziu de D. H. Lawrence, cum vom vedea) ; *forma eposului american modern,* „romanţul", într-un ciclu de cinci naraţiuni semnificative ale „vîrstei eroice", transformînd indivizi simpli, de la

marginea lumii, în eroi grandioși de epopee. Cu el începe democratizarea eposului, continuată mai apoi exemplar de Melville, Twain sau Whitman. William Gilmore Simms și ceilalți autori mai obscuri ai mișcării regionaliste, au amplificat ciclul istoriei eroice a Americii, inaugurat de Cooper. Simms adoptă postura unui Homer modern, regizîndu-și romanțurile istorice după scenariul *Iliadei*, făcînd din eroii Războiului de Independență niște Agamemnoni ai epocii sale.

Dar abia mișcarea transcendentaliștilor avea să teoretizeze cum se cuvine necesitatea unei narațiuni epopeice în America. La prima întîlnire a grupului, aceștia se întreabă cu indignare de ce „pe acest continent titanic, unde natura e atît de grandioasă, geniul scriitoricesc e atît de timid ?" Emerson nu vedea poetul Americii altfel decît ca pe un poet epopeic de talia lui Homer, căci „America este un poem pentru ochii noștri ; necuprinsa ei geografie uimește imaginația și nu înțelege să aștepte mult apariția stihurilor" *(Poetul,* 1842). [9] Materialul exista în imediata apropiere a poetului, adesea ignorat de acesta în favoarea unei realități imaginate, livrești : „Băncile și tarifurile, ziarele și consfătuirile electorale, metodismul și unitarianismul sînt lucruri serbede pentru oameni serbezi, dar ele se sprijină pe aceleași temelii miraculoase ca și cetatea Troiei sau oracolul de la Delfi și dispar la fel de repede. Cartelele electorale, tribunele politice, cherhanalele, negrii și indienii, corăbiile, opozițiile, furia tîlcălosilor și lașitatea oamenilor cinstiți, Oregonul și Texasul, nu au fost cîntate încă". [10] Catalogul lui Emerson anticipa cataloagele similare ale lui Whitman, Dos Passos sau Thomas Wolfe, scriitorii care au extras și ei materialul proiecției lor epopeice din realitatea proteică a Americii cotidiene (într-un alt eseu, *Cărturarul american,* Emerson nota cu satisfacție schimbarea de optică a scriitorilor americani : „În locul sublimului și al frumosului, a fost cercetat și poetizat ceea ce este umil și obișnuit... Literatura despre săraci, sentimentele copilului, filozofia străzii, sensul vieții casnice — toate acestea sînt subiectele actualității noastre", mai prețioase decît „toate străi-

nătățile". [11]) În fața abundenței uimitoare a privelиștilor, poetul devine un „ochi transparent", („eu nu sînt nimic ; eu văd totul ; curenții Ființei Universale circulă prin mine"), un rapsod al mulțimii și infinității. Emerson pune astfel bazele vizualismului literaturii americane, al unei adevărate școli „a vederii", ce avea să culmineze în secolul nostru cu mișcările imagismului, obiectivismului, naturalismului panoramic, etc. Eposul american avea să beneficieze enorm de pe urma acestei timpurii discipline a vederii panoramice.

Emerson căutase în egală măsură să găsească un personaj arhetipal, definitoriu pentru cultura americană, și alesese evident e x p l o r a t o r u l, eroul „care călătorește singur", ipostaziat diferit, ca geniul, cărturarul american, poetul, vizionarul, rostitorul. Poetul mai cu seamă ca bard (ca în viziunea lui Thoreau, Whitman, Williams, Ginsberg), al cărui vers primitiv, jubilant, rapsodic, ar fi dorit să-l imite. Acest vers ar fi impresionat prin elocința lui neîngrădită, ar fi semănat mai degrabă cu proza rapsodică a barzilor celți de odinioară. Din păcate, însă, Emerson nu a fost niciodată în stare să ofere un model concret al acestor îndemnuri teoretice ; ca poet nu a contat mai mult decît un simplu improvizator, adesea epigonic.

În schimb discipolul său, Thoreau, a purces ceva mai departe, imprimînd prozei pentru prima dată ritmurile rapsodice și culoarea amplă, apetitul pentru faptul concret, empiric de viață, ce vor caracteriza romanul epopeic american. De timpuriu el admirase propensiunea poeților greci antici pentru „imaginile vizibile", pentru cuvintele care să se adreseze nu doar minții, ci întregii ființe ; dar mai ales geniul lui Homer în a transmite sentimentul participării la acțiune : „Dacă solii lui zoresc pînă și numai la cortul lui Ahile, noi nu stăm să ne întrebăm cum au ajuns acolo, ci îi însoțim pas cu pas de-a lungul țărmului mării clocotitoare." [12] Thoreau anticipează empirismul funciar al marii proze americane de la Melville la Hemingway și Wolfe, în insistența cu care a încercat mereu nu să descrie, ci să creeze senzația fizică a realității, ori a căutat un contact anteic cu realitatea, o imersiune în ea. (*Walden*, 1854, este aproape în întregime o demonstrație de virtuozitate în acest sens).

Dar, cu excepția lui Melville (și parțial M. Twain), numai Whitman va reuși în veacul trecut să exprime plenar sentimentul (și viziunea) epopeică a Americii. Deși el nu a fost niciodată cu adevărat un scriitor continental (rămînînd un poet al estului urban, orașul, marea metropolă și oceanul fiind la el fenotipuri mai importante decît muntele, preeria sau pustiul vestului) Whitman s-a întors, cel puțin în intenție, cu sufletul spre întinderea apuseană a continentului : „Aceste state tind spre miezul țării și spre marea apuseană, și eu voi face ca ele." Acesta va deveni gestul arhetipal al scriitorului continental, repetat peste decenii de W. Carlos Williams care prin eroul său din *Paterson* o va lua „spre interior, urmat de al său cîine", pornind în direcția pe care au pășit toți exploratorii Americii, de la Columb la Daniel Boone. Whitman s-a vrut unul din acești exploratori patriarhi, „rapsodul cîntecelor adamice prin noile grădini ale apusului chemînd mari orașe". Ca și Emerson care, considerînd societatea americană „prea săracă pentru o sinteză", își propusese să elogieze individul încrezător în sine („self-reliant"), Whitman recurge la experiența sa individuală, dar cu orgoliul (și în același timp umilitatea) de a vedea în ea experiența arhetipală a americanului („Eu sînt Walt Whitman, neîmblînzitul, / Americanul, în mine-i tot universul"). El avansează vertiginos de la persoana întîi la totalitatea cosmică, la conștiința continentală, încercînd să devoreze necuprinderea Americii, să o găzduiască în ființa sa. Poetul se acordă la ritmurile acestui continent, asumînd destinul eroic al exploratorului și peregrinului perpetuu ; căci democrația înseamnă pentru Walt Whitman libertate de mișcare, înseamnă o existență proiectată în spațiu. Eroul epopeic este, în această primă ipostază a sa, un *homo viator*, confruntînd spațiul imens al noului continent, un *spațiu-leviatan* (de-altfel America primelor treisprezece state nordice era adesea reprezentată simbolic printr-un șarpe, avatar al balenei). Whitman s-a visat poetul Americii, mereu în haine de lucru, jubilînd în fața spațiului nesfîrșit (America este „cel mai mare poem pulsînd de viață"), a imensei energii cinetice a continentului :

„Păşind înainte atunci şi-acum şi pururi
Adun şi-arăt mereu mai multe feţe
Infinit şi omnigen."

(Cîntec despre mine însumi)

Dar abia Melville în *Moby Dick* va descoperi şi cealaltă faţă, mai dramatică, a Americii : *leviatanul social.* Lui i se va opune un nou tip de erou epopeic, exploratorul tragic, idealistul frustrat, cel care va trece de la jubilaţia (misticismul) plenitudinii şi a spaţiului, la viziunea sumbră asupra existenţei şi a experienţei americane. Prin Ahab romanul american pătrunde pentru întîia dată în pîntecul lumii-balenă.

3. EPOPEE ŞI ROMAN

Parafrazîndu-l pe Thomas Mann, am putea spune că Melville „este unul din acele cazuri care ne ispitesc să inversăm raportul dintre roman şi epopee, susţinut de estetica didacticistă, şi să considerăm romanul nu ca o formă degenerată a epopeii, ci să vedem în epopee o primă formă primitivă a romanului". Deşi în alocuţiunea sa către studenţii Universităţii Princeton (1939), Thomas Mann se referise de fapt la Tolstoi, el trebuie să se fi gîndit şi la exemplul romancierilor americani ai acestui veac ori ai veacului precedent care împreună au pus bazele marelui epos al acestui continent.

Dar încă înaintea constituirii romanului american, teoreticienii şcolii romantice (mai ales germane) s-au preocupat de găsirea unor forme poetice primordiale (o „Urpoesie") din care să se fi desprins speciile narative moderne, precum şi de evidenţierea relaţiilor între (în cazul de faţă) epopee şi roman. Astfel pentru Goethe, bunăoară, „romanul este o epopee subiectivă în care autorul îşi ia libertatea să zugrăvească în felul său universul". Pentru Fr. Schlegel, epopeea era rădăcina oricărei forme poetice ; iar pentru Hegel epicul era genul primordial, incipient, istoria însăşi fiind epică, iar istoria spiritului o epopee absolută. Căci e p o s u l reflecta, după acelaşi au-

tor, „întregul unei lumi în care are loc evenimentul individual", el fiind caracterizat de o totalitate unitară („einheitsvolle Totalität) :

> „În această privință, toate epopeile cu adevărat originale ne dau intuiția unui spirit național în viața lui morală de familie, în stările publice ale războiului și ale păcii, în trebuințele, artele, obiceiurile, interesele lui, ne dau în general o icoană a întregului mod de-a fi al conștiinței [...] Împreună ele ne înfățișează chiar istoria universală, în viața, creațiile și faptele ei cele mai frumoase, mai libere și mai determinate" [13].

În centrul epopeii trebuie să se situeze un conflict puternic, de preferință „conflictul propriu stării de război" ; „întrucît în război e pusă în mișcare întreaga națiune, ...totalitatea ca atare este nevoită să răspundă pentru sine". Pe de altă parte „rotunjimea epopeii", caracterul ei unitar, rezultă și din unitatea și „totalitatea concepției despre lume" pe care o ilustrează, precum și din modul intim în care materia epică este legată (și mediată) de un singur personaj :

> „Întocmai cum unul este poetul care inventează și realizează întregul, tot astfel unul trebuie să fie și individul de a cărui unică figură se leagă evenimentul și în raport cu care se desfășoară și se încheie [...] O poziție deosebit de remarcabilă ocupă însă în această privință *Divina Comedie* a lui Dante. Anume aici însuși poetul epic este individul unic de a cărui călătorie prin infern, purgator și paradis se leagă totul, încît creațiile imaginației sale le poate înfățișa ca aventuri proprii, motiv pentru care are dreptul să întrețese propriile sale sentimente și reflexii în lumea obiectivă mai mult decît s-ar cuveni altor poeți epici". [14]

Ultima observație hegeliană ni se pare a defini cît se poate de exact eposul melvillian, adică un tip de roman epopeic subiectiv, autobiografic, care proiectează expe-

rienţa personală în exemplar şi universal, întemeiat pe arhetipul călătoriei explorative şi iniţiatice. Romanul melvillian ar fi astfel mai aproape de ceea ce Wolfgang Kayser numeşte *epopeea de personaj* (ilustrînd-o prin *Odiseea)* şi *epopeea spaţială (Divina Commedia):* prima este epopeea personajului purtător de lume, cu unele elemente iniţiatice şi formative, a doua este epopeea înşiruirii vertiginoase de întîmplări, personaje, situaţii structurate de ambiţia cuprinderii spaţiale. [15] Recunoscînd astfel mai multe „forme majore" în cadrul epopeii, tipologia modernă poate argumenta mai convingător înrudirea eposului cu romanul, faptul că mai ales *Odiseea* poate fi citită ca un roman în germene : al unui erou cu destin exemplar, arhetip al exploratorului şi rătăcitorului ; al iniţierii şi „reîntoarcerii acasă" ; al vieţii conjugale şi aventurilor celor doi soţi despărţiţi în mod dramatic ; al experienţelor erotice ; chiar al observaţiei sociale şi de moravuri.

Nu trebuie neglijate, firește, nici deosebirile marcate de însăşi evoluţia eposului clasic spre roman ; confruntat cu o serie de dificultăţi în epoca modernă (absenţa unor legende şi mituri credibile, destrămarea codului aristocratic al eroului, etc.) eposul se desacralizează şi democratizează, transformîndu-se într-un gen literar burghez, cu o poetică specifică. Astfel, se poate accepta în ansamblu că termenul de „epopee" desemnează o povestire despre lumea totală într-un stil elevat, comprehensiv, şi în forma versului, în vreme ce romanul este o povestire despre o lume particulară într-un stil (ton sau punct de vedere) particular şi de către un povestitor personal. [16] Asemenea disocieri iau uneori forme exagerate, apodictice, ca atunci cînd se limitează domeniul epopeii la naraţiunea războiului şi a evenimentelor grandioase, eroice, iar romanul la povestirea de dragoste (vezi cum definea epopeea Horaţiu — *res gestae regumque ducumque et tristia bella* adică „isprăvile regilor şi căpeteniilor şi cruntele războaie" — ; Le Moyne, critic francez al secolului XVII e chiar mai explicit : „Romanul trebuie să aibă mai multă dragoste decît lupte, poemul eroic — mai multe lupte decît dragoste" [17]). Or, cum am văzut,

tot Homer, prin *Odiseea,* este acela care oferă scenariul unor foarte romanești intrigi erotice, chiar dacă opera sa rămîne o epopee și nu un „Erotikon" adică un roman din epoca greacă tîrzie, Ulise interesînd în primul rînd în ipostaza osteanului și a exploratorului reîntors dintr-o expediție de război și colonizare, și mai puțin a părintelui sau soțului fidel.

Alți comentatori (bunăoară Friedrich Schlegel sau Schelling, ori teoreticienii englezi ai romantismului, Carlyle și Coleridge) opun irevocabil epopeea romanului, considerînd-o pe prima un gen nobil, impersonal, obiectiv, net superior celui de al doilea, o artă „ironică, fantastică și romantică" [18]. Pentru aceștia noul roman englez de moravuri apărea ca fastidios și banal, fără nici o relație cu eposul clasic ; se ignora astfel faptul că romanul de acest tip pornise tocmai de la un dialog fertil (o confruntare polemică) cu eposul clasic pe parcursul căruia acesta își putuse elabora noua sa poetică.

Intitulîndu-și primul roman, *Joseph Andrews* (1742), un „epos comic în proză", Fielding atrăgea atenția asupra naturii duble, compozite, a acestei opere și implicit a romanului de tip nou („de care nu-mi amintesc să fi citit în limba noastră") propus. [19] Relația cu cele două genuri învecinate era ferm precizată : romanul său nu era simplă *comedie,* „acțiunea lui fiind mai extinsă și mai cuprinzătoare ; conținînd un cerc mult mai larg de incidente și introducînd o mai mare varietate de personaje". El se deosebea și de *romanțul* serios... „în ceea ce privește personajele, introducînd persoane de rang inferior, și ca atare de moravuri inferioare." [20] O serie de critici englezi mai consideră și azi definiția lui Henry Fielding ca fiind eronată. Romanul nu poate fi un epos, căci „în definitiv eposul este un gen poetic și oral ce a intrat curînd în declin și care narează de obicei evenimente remarcabile ale unor personalități istorice sau legendare angajate într-o întreprindere colectivă și nu individuală", nici una din aceste caracteristici neaparținînd romanului.[21] De asemenea ei insistă prea mult asupra caracterului parodic, burlesc al primului roman al lui Fielding, ignorînd faptul că pe parcursul elaborării cărții scriitorul și-a

modificat atitudinea avansînd de la simpla parodie a romanţurilor cavalereşti şi eposurilor eroice (parodie mai ales stilistică şi tipologică) la un roman veritabil, de moravuri. De altfel definiţia lui Fielding indică modificările absolut necesare pe care trebuie să le suporte eposul pentru a fi pe gustul contemporanilor : o democratizare a tipologiei, introducerea perspectivei ironice, detaşate, antieroice, a permanentului contrast între realitate şi aparenţă (prin ridiculizarea „afectării", a ipocriziei), modificări operate, cum vom vedea, şi de Melville.

Fielding a prefigurat prin urmare în germene teoria modernă a romanului prin unificarea *viziunii comice* şi a celei *eroic-epopeice*, obţinînd o viziune de tip superior, cea realistă, patetic-ironică. Analitismul şi eticismul romanului nu venea deloc în contradicţie cu poetica epopeii, cel puţin aşa cum era ea înţeleasă de scriitorii secolului al XVIII-lea care, pe urmele lui René Le Bossu, vedeau în epos un excelent instrument al educaţiei morale, acesta ocupîndu-se de moravurile şi uzanţele sociale ale unei naţiuni, şi nu de pasiuni.

Teoria modernă a romanului recunoaşte confluenţa acestuia cu epopeea mai ales în ceea ce priveşte ambiţia comună a *totalităţii*. Cum precizează Georg Lukács, „epopeea şi romanul se deosebesc de toate celelalte varietăţi restrînse ale genului epic tocmai prin această idee de totalitate : această deosebire nu e una de ordinul cantităţii, de întindere, ci o deosebire de ordin calitativ, de stil artistic, de formă artistică, care marchează toţi factorii specifici ai reprezentării." [22] Dar tot Lukács, într-o altă lucrare, evidenţiază şi modul diferit în care se materializează această aspiraţie a totalităţii în epopee şi roman. „Epopeea plăsmuieşte o totalitate de viaţă în sine închisă, romanul caută, plăsmuind, să se dezvăluie şi să edifice totalitatea ascunsă a vieţii." [23] Epopeea este eroică şi supraindividuală, urmărind destinul colectiv, romanul este naraţiunea destinului individual. Dar diferenţele nu sînt atît de pregnante : eposul homeric acordă şi el atenţie destinului individual, în măsura în care îi găseşte o valoare arhetipală *(Odiseea)*. În *Divina Comedie*, cum re-

cunoaște chiar Lukács, „personajele sînt deja individualități care se opun lucid și energic unei realități închise în raport cu ele, care, în cursul acestei rezistențe, devin adevărate personalități.“ [24] Romanul aspiră și el la monumentalitate, la reprezentarea destinului colectiv, în speciile romanului panoramic, ciclic, frescă, cronică.

Există în schimb alte caracteristici ale romanului epopeic modern care îl diferențiază net de eposul clasic: acesta dintîi nu este o totalitate mimetică, în sens aristotelic, ci o totalitate edificată, în funcție de viziunea scriitorului (vezi citatul lui Lukács). Apoi atît Lukács cît și Northrop Frye vorbesc despre i r o n i a omniprezentă în narațiunea modernă. Ironia, *mitosul* literaturii care exploatează nivelul „realist al experienței“, este o modalitate fundamentală de desacralizare a epopeicului (romanțului), cenzurînd subiectivitatea reprezentării (și recunoscînd-o în același timp), introducînd o tensiune între denotativ și conotativ, semn și referent. Analizînd *Ulise* și *Veghea lui Finnegan*, Northrop Frye demonstrează faptul că eposul modern, spre deosebire de eposul romantic (dialectic, apocaliptic), este caracterizat de o viziune ciclică, ironică, subminînd autoritatea *eroului*, subordonîndu-l principiului feminin (Anna Livia Plurabelle sau Molly Bloom par să întinerească și să se impună în fața arhetipului masculin, erodat de timp și experiențele sale). [25]

Eposul melvillian este în multe privințe mai aproape de strategia ironică, duplicitară, a narațiunii moderne; în el se pot recunoaște o serie de procedee și tehnici care au contribuit la desprinderea romanului modern de eposul clasic. El este rezultatul unui ambițios proiect de cuprindere „enciclopedică“ a realității americane, de definire a unei civilizații care, paradoxal, nu oferea elementele necesare unei mari sinteze sociale. Scriind despre America zilelor sale, sau despre Rusia lui Turgheniev, Henry James nu le găsea pregătite pentru romanul de moravuri (de observație socială), ambele fiind încă fluide, provinciale, lipsite de convenții sau de un sistem ferm de clase. Semnificativ, cam aceleași argumente au fost invocate la noi de G. Ibrăileanu și Pompiliu Constantinescu

pentru a explica apariţia întîrziată a romanului social românesc. Primul remarca în 1919 absenţa unui roman autohton de factură balzaciană :

> „Pînă acum am avut încercări, uneori izbutite, de roman psihologic şi istoric, dar n-am avut roman „balzacian" pentru că viaţa unei ţări mici, împărţită în caste, unde fiul lua de obicei în societate locul tatălui, pentru că viaţa stagnantă, viaţa de repetiţie n-a fost o condiţie favorabilă pentru apariţia acestui repertoriu de fapte care e romanul social. O altă cauză a fost pur literară : literatura română nu era coaptă pentru acest gen superior." [26]

Ceva mai tîrziu, Pompiliu Constantinescu constata că „romanul nostru epic se zbate între cronică şi satiră, de violenţă subiectivă, perpetuînd atitudinea lui Filimon ; produs al unui romantism întîrziat, cînd devine „realist" rămîne la statistica mediului şi la reproducerea platitudinilor cotidiene" *(Realism şi construcţie epică în roman,* 1943). [27]

Observaţia ni se pare astăzi prea severă ; dar dincolo de ea citim deziderатul scrierii unui mare roman românesc, de construcţie *epopeică,* deziderat clar formulat şi de G. Călinescu. Exersîndu-şi gustul pentru monumental, pentru epica masivă, grandioasă, pentru colosal şi sublim, criticul descoperea aceste elemente în proza scriitorilor săi preferaţi de la Miron Costin la Eminescu, Slavici, Duiliu Zamfirescu, Rebreanu, Hogaş sau Sadoveanu. *Ion* îi apărea ca „epopeea, mai degrabă decît romanul, care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric" ; structura eroilor este epopeică, „adică întemeiată pe momente din eternul calendar uman", scriitorul cîntînd „cu solemnitate condiţiile generale ale vieţii, naşterea, natura, moartea". Proza lui C. Stere devine o „epopee grandioasă a infernului geografic", crescătoriile de porci şi porcarii lui Slavici împrumută „ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense preerii şi cete de bizoni", iar Moldova lui Sadoveanu reaminteşte America virgină a lui Chateaubriand. [28]

Iată cum aceeași aspirație spre amploarea epopeică a însoțit și întemeierea romanului românesc, ea găsindu-și teoreticieni și practicieni de valoare, într-o țară care, precum America lui Melville, nu a cunoscut prea multe izbînzi în specia epopeii clasice. Romanul românesc nu a contenit să edifice structuri epopeice nici în literatura postbelică, el preluînd în cea mai mare parte misiunea exprimării ample, cuprinzătoare, a spiritualității noastre.

CAPITOLUL II

HERMAN MELVILLE ŞI ASPIRAŢIA EPOPEICĂ

1. ÎN CĂUTAREA „MARII TEME"

Disputa dintre cele două atitudini opuse privitoare la destinele literaturii (şi culturii) americane avea să culmineze la 5 august 1850 cu o veritabilă „ceartă a tradiţionaliştilor cu modernii" în variantă domesticită, autohtonă : la un picnic al celebrităţilor literare ale vremii, grupul de scriitori din New York anunţase euforic că America era destinată să producă o literatură la fel de grandioasă ca şi munţii, fluviile şi preeriile ei ; în vreme ce grupul scepticilor din Boston, trăind intens complexul culturii europene, se mărginise să ironizeze aceste profeţii. Melville însuşi, ispitit de dispută, se alătură celor dintîi, declarînd în recenzia sa la volumul *Muşchi de pe un vechi prezbiteriu* (intitulată „Hawthorne şi *Muşchii* săi") că literatura americană era capabilă de a produce talente de talia lui Shakespeare :

> „Credeţi-mă, prieteni, că oameni cu aproape nimic mai prejos decît Shakespeare se nasc chiar în zilele noastre pe malurile rîului Ohio... Dar marea greşeală pare a fi aceea că pînă şi acei americani ce-aşteaptă cu nerăbdare apariţia unui geniu literar printre noi, îşi închipuie într-un fel că el va veni costumat în straie de pe vremea reginei Elisabeta... Or geniile sînt ale timpului lor ; ele însele fac timpul ; şi au culoarea şi înfăţişarea epocii lor." [1]

Fidel acestui principiu al progresului în literatură, Melville vedea deja un asemenea geniu în persoana lui Hawthorne : „Mirosul ţărmurilor voastre şi al cucutei adie în paginile lui ; marile voastre preerii sînt în sufletul său ; iar de veţi călători spre interiorul naturii lui adînci şi generoase, veţi auzi zvonul îndepărtat al unei Niagare" [2]. Întreg eseul era astfel un imn exaltat închinat tinereţii adamice a literaturii americane, o declaraţie de indepen-

dență literară care își îndemna contemporanii la prețuirea scriitorilor naționali și a originalității lor, „oricît de obscură și de urîtă la început" :

> „Dacă Shakespeare nu a fost încă egalat, dați lumii timp și el fi-va cu siguranță depășit într-una din emisferele pămîntului. Nu se cade să spunem că lumea a îmbătrînit și încărunțit, ori că și-a pierdut vigoarea de odinioară datorită căreia poeții de demult au ajuns la valoarea pe care o prețuim noi astăzi. Lumea e la fel de tînără și azi, ca atunci cînd a fost creată ; iar această rouă matinală din Vermont e la fel cu roua ce-a răcorit picioarele lui Adam în paradis". [3]

Calea spre marea literatură americană trebuia să treacă prin *epopee,* căci „ai nevoie de mult spațiu marin pentru a putea rosti adevărul, mai cu seamă atunci cînd acesta pare a avea înfățișarea noului, ca în America anului 1482, deși ea era atunci la fel de bătrînă, dacă nu mai bătrînă decît Asia". [4] Atras de la început de marile modele ale eposului clasic, Melville va înțelege că „pentru a scrie o carte viguroasă trebuie să-ți alegi o *mare temă.* Nici-o operă mare și durabilă nu va putea fi scrisă vreodată despre purice". Afirmația de mai sus apare în *Moby Dick,* primul epos modern al Americii, într-un capitol (CIII, „Balena fosilă") ce poate fi citit ca un veritabil program al literaturii epopeice. Intenția mai veche a prozatorului de a scrie despre o *mare temă eroică* (cu puțin înainte, prin 1849, proiectase o narațiune amplă despre Revoluția americană — proiect materializat parțial abia în *Israel Potter,* 1855) se realiza în *Moby Dick* în chipul cel mai firesc, prin introducerea conflictului dramatic al umanității de pe vasul „Pequod" cu leviatanul fizic și simbolic. Căci, „prin însăși masivitatea ei, balena constituie o temă copioasă, asupra căreia te poți întinde pe îndelete. Chiar dacă vrei n-ai putea s-o comprimi. De fapt ar avea dreptul să fie tratată exclusiv în cadrul unei cărți de format *in-folio* imperial" (M. D., II, p. 269).

Naratorul cărții se arată astfel copleșit de grandoarea protagonistului său, făcînd eforturi comic-patetice de a adapta stilul narațiunii la subiect, amplificînd, hiperbolizînd, multiplicînd, cu obsesia ultimă a totalității :

> „Fără voia mea scrisul mi se lățește, căpătînd majusculele unui afiș. Dați-mi o pană de condor ! Dați-mi drept călimară craterul Vezuviului ! Țineți-mă de brațe, prieteni, căci însuși efortul de-a așterne pe hîrtie gîndurile despre leviatan mă obosește și ametește, prin întinderea și ambiția de-a cuprinde totul, vrînd parcă să îmbrățișeze întreaga sferă a științelor, precum și toate generațiile de balene, de oameni și de mastodonți, trecute, prezente și viitoare, cu întreaga panoramă a împărățiilor ce s-au perindat pe acest glob rotitor prin univers“ (M. D., II, p. 270).

Dar confesiunea de mai sus nu e lipsită de o undă de ironie la adresa acelora ce tălmăcesc aspirația epopeică în mod superficial, ca o simplă transpunere a *cantității* și *proporțiilor fizice* ale subiectului ; o carte nu devine grandioasă prin supradimensionarea monstruoasă a protagonistului ei. Dar balena albă este mai mult decît o hiperbolă, un „mastodont“ al lumii, ea este metafora paradigmatică a universului spațial și temporal. De aceea credința că subiectul balenei albe poate fi epuizat într-un tom, fie el și „*in-folio* imperial“, este o naivă utopie ; cum intuise chiar și naratorul romanului într-un capitol anterior (XXXI, „Cetologie“) atunci cînd își imaginase în glumă o clasificare a balenelor după principii bibliologice, adică în „balena in-folio, balena in-octavo, balena duodecimo“, etc. Morala era limpede : simplele descrieri exterioare (și definiri de tipul „Un pește cu jet și coadă orizontală“), anatomizările superficiale, nu epuizează realitatea adîncă a balenei albe, metaforă a lumii cosmice. Dealtminteri una din temele esențiale ale cărții este tocmai încercarea eșuată a lui Ișmail (tipic inocent cu înclinații pozitiviste și livrești) de a diseca și clasifica universul copleșitor al balenei (o lume în sine) ; dar, „oricum aș diseca-o, nu voi

pătrunde mai adînc decît sub piele ; nu o cunosc şi nu o voi cunoaşte niciodată". *Privilegiul* de a vorbi despre structura internă a leviatanului, „despre bîrnele, grinzile, stîlpii, cosoroabele, căpriorii şi coama acoperişului din care e alcătuită şarpanta" sa, îi aparţine în exclusivitate lui Iona. „De la Iona încoace, puţini vînători de balene au pătruns adînc sub epiderma unei balene adulte" ; Işmail va putea în cel mai bun caz să-şi exerseze metoda de disecţie pe „o balenă în miniatură", sau să mimeze descinderea în pîntecul balenei în „boschetul arsacidian" care ascunde scheletul fosilă (vezi cap. CI).

Este meritul lui Işmail, şi al acestei naraţiuni, faptul de a fi întreprins, totuşi, imposibilul : „Clasificarea elementelor constitutive ale unui haos, iată, nici mai mult nici mai puţin, ceea ce încerc să fac aici". Şi chiar dacă, în cele din urmă, „cartea asta nu-i decît o schiţă — ba chiar schiţa unei schiţe" (M. D., I, p. 224), ea are grandoarea şi eroismul capodoperelor care abordează frontal realitatea. Fragmentarismul deliberat al eposului melvillian reflectă metaforic fragmentarea lumii, „nimic altceva decît episoade", aşa cum este şi arhipelagul *Mardi ;* viermuiala şi şerpuirea infinitelor sale forme de „leviatan" (în sens etimologic).

Dar aparenta eterogenitate *(heterotopie)* a lumii melvilliene, absenţa unei structuri de suprafaţă care să urmeze principiile tradiţionale ale naraţiunii, a descumpănit adesea cititorul sau critica americană care, chiar şi în anii din urmă, a minimalizat uneori semnificaţia mitopoetică a eposului scris de Melville. Montgomery Belgion, spre exemplu, consideră *Moby Dick* o naraţiune evenimenţială în care nu e necesar să se caute sensuri ascunse, căci „acea teorie după care în realitate *Moby Dick* ar avea o temă cosmică nu rezistă unei analize. Ea e o piedică, şi nicidecum un stimulent, în lectura şi aprecierea cărţii".[5] E. E. Stoll respinge şi el teoria „sensurilor ascunse" şi caracterizează romanul ca o tentativă eşuată de a elabora un epos american pe măsura continentului.[6] O atare atitudine de nereceptivitate era şi mai răspîndită în epoca cînd a fost publicat romanul, firesţe. O serie de recenzenţi au căutat cu obstinaţie în noua carte semnele literaturii antrenante, de aventuri, din cărţile anterioare, deplîngînd

faptul că un scriitor „născut să creeze cu fantezia liberă, nu să anatomizeze, născut să vadă, nu să aştearnă speculaţii filozofice“ [7], începuse să-şi perverteasc㠄 geniul său natural. Ei elogiau în continuare pe prozatorul naiv şi spontan (cel puţin în aparenţă) din *Taipi* şi *Omoo*, refuzînd contrariaţi opera sa de întemeietor al noii proze americane simbolice. La moartea lui Melville, o gazetă new-yorkeză *(The Tribune)* îi rezuma astfel cariera: „*Taipi* a fost cea mai bună operă a sa, deşi autorul ei a mai scris de atunci un număr de povestiri publicate mai mult pentru un grup restrîns de cititori, decît pentru publicul larg“. [8] Nu ne mirăm, aşadar, că Melville exclamase chiar în timp ce lucra la eposul *Moby Dick*: „Deşi am elaborat Scriptura acestei ţări, sînt condamnat să mor în şanţ“ [9].

O afirmaţie care, totuşi, poate părea exagerată. Căci, pe de altă parte, nu au lipsit nici recenzenţii care i-au descoperit de la bun început intenţiile. Pentru autorul recenziei din *Daily Tribune* (22 nov. 1851), probabil Horace Greeley, un cunoscut publicist, *Moby Dick* era o veritabilă „Baleniadă“, sau o epopee „a acelui antic Leviatan“; un alt comentator din *National Intelligence* (dec. 1851) numea romanul „un epos în proză al pescuitului de balene“, remarcîndu-i o serie întreagă de calităţi printre care forţa de evocare realistă, pregnanţa shakespeariană a personajelor sau adecvarea stilului. [10] În ultimii ani ai secolului, un recenzent rămas anonim din *The Critic* descria retrospectiv romanul ca o mare epopee marină şi îl compara cu operele lui Hugo: „Poezia nebănuită ce adastă în viaţa pescarilor de balene din Nantucket la mijlocul veacului a beneficiat de o tratare epopeică o dată pentru totdeauna, iar rezultatul este o admirabilă Odisee a aventurilor pe mări calde şi îngheţate“. Se mai elogiază în carte intensitatea poetică whitmaniană, evocatoare şi a celebrei balade a lui Coleridge, grandoarea homerică, stilul „extraordinar, care prin creaţia de cuvinte şi întorsături ale vechilor vocabule poate fi comparat doar cu traducerile lui Chapman din Homer“. [11]

Critica acestui veac (începînd cu spectaculoasa „redescoperire“ a prozatorului în anii 1920) va demonstra

cu argumente noi și pertinente semnificația referențială a operei lui Melville. Leonard Woolf, (1923), spre exemplu, ne sugerează o interesantă paralelă între *Moby Dick* și *Ulisele* lui Joyce, ambele cărți excentrice, transformînd vicii de construcție, structură și stil (cel puțin așa îi apăreau ele comentatorului, sau unor critici formaliști ai epocii) în puncte de rezistență. „Nu știu exact ce vor să însemne căpitanul Ahab și Yillah, dar în ambele cazuri narațiunea mi se pare a se ridica la un moment dat la un nivel al grandorii fantastice și poeziei în care își găsesc locul pînă și intolerabilele flecăreli retorice". [12] D. H. Lawrence (1923) exprimă plastic cîteva intuiții fundamentale privind sensul simbolic al eposului melvillian. *Moby Dick* îi apare ca o „carte grandioasă" despre America : cu individualismul ei destructiv, autoanihilant (căpitanul Ahab), industria ei hiperdezvoltată (pescuitul de balene), spiritul ei de aventură și expansiune. Este o carte despre *Pequod*, vasul multinațional, paradigmatic, „vas al spiritului american" confruntînd balena albă „cea mai adîncă conștiință de sînge a rasei albe", vînată perpetuu de „fanatismul maniac al conștiinței naționale a rasei noastre" [13] (spectaculoasă tălmăcire psihanalitică a conflictului arhetipal din miezul narațiunii).

Apoi Lewis Mumford (1929) definește întîia dată *Moby Dick* ca un *epos poetic* în care proza se supune disciplinei ritmice a versului și unei articulații *polifonice* („simfonice"). Totul se subordonează mitului central, fiecare episod, element component se integrează funcțional în economia simfonică („wagneriană") a cărții, în această supremă sinteză ideatică și stilistică :

> („Operele lui Poe și Hawthorne) ca și majoritatea celorlalte scrieri, sînt melodice : un singur instrument e suficient pentru a purta întreaga temă ; în vreme ce *Moby Dick* e o simfonie ; fiecare resursă a limbii sau a gîndirii, imaginație, descripție, filozofie, istorie naturală, dramă, ritmuri frînte, vers alb, imagism, simbol, sînt folosite pentru a susține și dezvolta marea temă". [14]

Critica mai nouă continuă aceste observații fundamentale ale lui Lewis Mumford, descompunînd mecanismele constitutive ale eposului melvillian, elementele structurii și ale retoricii sale. Yvor Winters (1947), spre exemplu, discută *Moby Dick* nu atît ca roman, cît ca epos poetic, înrudit spiritual cu opera miltoniană sau shakespeariană, în care expresia (mecanismul poetic) este elementul esențial. De asemenea ca *epos tragic* (nu un *epos eroic),* condiționat de spiritul calvin, gotic al epocii la care a fost scris. În fine, ca *epos american* caracteristic, care sintetizează trăsăturile fundamentale ale temperamentului național : înclinația spre aventură și explorare, spiritul pragmatic, atitudinea eroică în confruntarea cu realitatea.[15] Richard Chase, pe de altă parte, analizează în mai multe rînduri structura *romanțului epopeic melvillian,* specie hibridă la care participă elemente de roman tradițional, de romant, dramă shakespeariană, epos homeric și miltonian, alegorie, ș.a.m.d. Ca epos al vînătorii de balene, *Moby Dick* urmează convențiile genului : celebrarea individualităților eroice ale unei culturi precum și caracteristicile acelei culturi (obiceiurile, tehnicile, ocupațiile, idealurile care o definesc). Eroii săi sînt vînătorii, exploratorii americani ai veacului trecut ; tehnicile la care recurg nu sînt nici marțiale (ca în *Iliada),* nici politice sau morale (ca în *Eneida),* ci în primul rînd pragmatice, de cucerire și domesticire a naturii.[16] Am putea aminti apoi (fără pretenția de a epuiza bibliografia critică bogată azi pe această temă), cărțile lui James Baird *(Ishmael,* 1956) și H. Bruce Franklin *(The Wake of Gods. Melville's Mythology — Urmele zeilor. Mitologia lui Herman Melville,* 1963) care dezvăluie amploarea sintezei mitologice realizate de scriitor în eposurile sale, fructificînd atît arhetipurile culturilor primitive, cît și cele ale culturilor clasice ; ori studiile lui Merlin Bowen *(The Long Encounter. Self and Experience in the Writings of Herman Melville — Eroica confruntare. Individ și experiență în scrierile lui H. Melville,* 1963) și Charles Olson *(Call Me Ishmael — Ziceți-mi Ishmael,* 1967), prima o clasificare și descriere detaliată a tipologiei melvilliene, cea de a doua o profundă (deși concentrată) analiză a motivelor fundamentale în eposul

melvillian : spațiul american și spațiul lumii, confruntarea vindicativă cu monstrul cosmic, tragismul shakespearian al eroilor.

2. INTRAREA ÎN LEVIATAN

În capitolul CI („Un boschet arsacidian") descoperim următoarea metaforă a narațiunii și a relației ei cu lumea sau „interpretanții" :

> „Dar... suveica aleargă, motivele zboară pe urzeală, covorul se desfășoară la nesfîrșit, ca apa unui pîrîu. Divinul țesător țese, făcînd atîta gălăgie la războiul lui de țesut, încît nu mai poate auzi glas omenesc ; iar noi, cei care ne uităm la război, sîntem la rîndul nostru asurziți de zumzetul lui ; doar cînd ne depărtăm de el auzim miile de glasuri pe care le acoperă" (M. D., II, p. 263).

Asurzit de proximitatea războiului de țesut al lumii, exploratorul melvillian va găsi cu greu intrarea în templul-balenă, „giganticul schelet alb și adorat (ce zăcea) — ca un colos leneș — în mijlocul războiului de țesut al acelei verzi și neobosite păduri arsacidiene". La rîndul său, interpretul operei melvilliene va avea nevoie de o distanțare în timp, de o perspectivă evaluatoare care să estompeze „larma" superficiilor, și să-i deslușească *scheletul* operei, intrarea în leviatan. Semnificativ, atît descinderea scriitorului în labirintul lumii, accederea sa la centrul de semnificație, cît și intrarea interpretului în labirintul operei melvilliene, s-a produs cu întîrziere.

În cazul lui Melville, întîrzierea s-a datorat deopotrivă unor factori subiectivi și obiectivi : nereceptivitatea publicului (și a criticii) față de operele „dificile", simbolice ; stadiul precar al romanului și poeticii sale în epocă ; ispita compromisului și a concesiei față de gustul public. Cititorul american al veacului XIX, suprasaturat

de literatura eroică, exacerbat romantică, preferă în general ficțiunea deghizată în real, tipul de cărți publicate mai ales în seria „Bibliotecii domestice și coloniale" a lui Murray (unde au apărut și primele două romanțuri ale lui Melville, nu însă și *Mardi*, „romanțul fictiv"). De asemenea el respingea inovația, experimentul, părăsirea convențiilor confortabile. Melville a suportat cu greu această presiune, considerîndu-se un scriitor blestemat să țină seama de gustul public, să facă concesii mai tîrziu regretate. Concesiile sale au constat atît în eliminarea unor pasaje din edițiile ulterioare, pentru a concilia anumite categorii de cititori ; cît și în amînarea repetată a proiectelor privind scrierea unor „povestiri eroico-ontologice", ori a capitolelor simbolice din interiorul unor romanțuri, pentru a nu-și contraria editorii și publicul. Un motiv în plus pentru aceste amînări era și presiunea financiară pe care Melville a resimțit-o întotdeauna dureros : „Dolarii mă blestemă ; și diavolul malițios rînjește pururi la mine, ținînd ușa întredeschisă... Ceea ce mă simt mai îmboldit să scriu, aceea e prohibit și nu-mi aduce nici-un cîștig. Dar nici să scriu în întregime în *celălalt* fel nu pot. Așa că rezultatul e un ghiveci, și toate cărțile mele sînt niște cîrpăceli" (scrisoare către Hawthorne, 1 iunie 1851). [17]

Dar în afara acestor tribulații de ordin financiar sau publicistic, Melville resimțise de la bun început alienarea arhetipală a scriitorului în America, țară cu o cultură firavă, filistină ; mai ales a scriitorului care îndrăznea să rostească adevărul : „Încearcă numai să-ți cîștigi existența din adevăr — și-ai s-ajungi cerșetor la bucătăriile filantropice." [18] Sau : „Îți vine să înnebunești la gîndul, adevărat supliciu, că un scriitor nu-și poate deschide niciodată sufletul în fața cititorilor." Cu un spirit critic excesiv, Melville își va repudia mai tîrziu unele cărți pentru graba cu care au fost scrise, dar mai ales pentru spiritul lor concesiv, amînînd intenția epopeic-simbolică. Antologică în acest sens este scrisoarea către socrul său Lemuel Shaw (6 oct. 1849) :

„Pentru *Redburn* nu mă aştept la o primire deosebită. Va fi poate considerată o carte destul de antrenantă — ori, dimpotrivă, o carte plicticoasă. Cît despre cealaltă carte *(Jacheta albă)* ea va fi cu siguranţă atacată în anumite cercuri. Dar n-am să obţin prin aceste cărţi reputaţia care să-mi convină. Ele au fost două corvezi, scrise pentru bani — fiind silit să fac asta, cum alţii sînt siliţi să taie lemne. Şi în vreme ce a trebuit să mă abţin să scriu cartea pe care o doresc... În ceea ce mă priveşte, şi independent de buzunarul meu, dorinţa mea fierbinte e să scriu tocmai acele cărţi care se zice că n-au succes“ [19].

Lăsînd la o parte atitudinea mult prea severă faţă de *Redburn* şi *Jacheta albă,* recunoaştem aici intenţia mai veche a scriitorului de a elabora, împotriva convenţiilor, gustului şi tradiţiilor epocii sale, un roman de factură deosebită, novator, a cărui necesitate o simte aproape ca pe o fatalitate, decretată atît de o instanţă exterioară, cît şi de una interioară : „Voi scrie asemenea cărţi care au fost orînduite de Marele Editor cu veacuri înainte de a tipări „Lumea“ — vreau să zic planeta noastră“. (scrisoare către Evert Duyckinck, 14 dec. 1849).

Din acţiunea acestor forţe contradictorii a rezultat o carieră literară destul de accidentată şi paradoxală, nelipsită totuşi, în mod surprinzător, de o anumită coerenţă interioară, de o continuitate a temelor, motivelor, structurilor, intenţiilor epopeice şi simbolice, ceea ce impune ca ultima sa carte, *Billy Budd,* bunăoară, să fie citită în relaţie cu întreaga literatură melvilliană anterioară, ca un corolar al ei. Evoluţia operei lui Melville ar putea fi rezumată în următorul tablou sinoptic :

1. Primele naraţiuni melvilliene *(Taipi, Omoo,* apoi *Redburn* şi *Jacheta albă)* sînt pregnant autobiografice, picareşti, documentare, oscilînd între realism şi romanţ, scriitorul transcriind în ele, aparent fidel, aventurile expediţiilor sale marine. *Taipi,* de pildă, e descrisă de Duyckinck, ca o „imagine pitorească a insulelor Marchize“ o „carte sprinţară şi amuzantă, dar nu prea filozofică, poate“. [20] Mai ales primele două povestiri sînt caracte-

rizate de un ton confesiv, jubilant, de un umor robust şi o bună dispoziţie narativă ce vine din plăcerea de a povesti fără inhibiţii. Documentarul autobiografic constituie structura lor narativă (la fel ca şi în *Mardi, Moby Dick, Pierre*, dar aici numai structura superficială, nu şi aceea de adîncime), dar realismul jurnalier e depăşit de scriitor prin inserţia livrescă (critica din ultima vreme a evidenţiat rolul hotărîtor pe care l-au avut lecturile lui Melville în „reconstituirea documentară" din aceste cărţi) cît şi prin prelucrarea retoric-simbolică a materialului. Intenţia epopeic-simbolică se vădeşte deja în *Taipi* prin introducerea temei explorării, a căutării simbolice, prin insinuarea treptată a tonului dramatic şi a suspensului metafizic ce rezultă din însăşi explorarea eroilor. Cum remarcă Jean Jacques Mayoux, „canibalii sînt primul Leviatan al lui Melville" [21], prima ridicare la valoare simbolic-arhetipală a unei aventuri individuale, cvasi-autobiografice : căutarea văii taipiene, adică a vîrstei de aur a omenirii, a primitivismului salvator, cu toate riscurile ce decurg din această tentaţie a regresiunii la starea edenică.

2. Cu *Mardi* (1849) se produce prima răsturnare spectaculoasă în opera lui Melville, dinspre naraţiunea autobiografică, „reală", spre ficţiunea alegorică şi simbolică, de la aventura exterioară la aventura interioară (călătoria filozofică, epistemologică prin arhipelagul „Mardi", metaforă a lumii, dar şi a culturii umane). Cartea a fost concepută iniţial ca o a treia naraţiune a aventurilor marine autobiografice, dar ea a suferit modificări esenţiale pe parcurs, astfel că în versiunea finală există — după unii critici — trei cărţi suprapuse : naraţiunea aventurilor lui Taji şi Jarl, romanţul erotic din partea mediană şi călătoria filozofică (alegoric-satirică) prin arhipelagul Mardi în a doua parte a cărţii. [22]

Modificarea de formulă a fost precipitată de discuţiile (iritante pentru scriitor) în jurul autenticităţii primelor două naraţiuni ale sale. Cum îi scrie el editorului John Murray (25 martie 1848), „lucrarea pe care o voi publica în continuare va fi de-a dreptul un „romanţ al aventurii în Polinezia"... Adevărul e că repetatele imputări cum că aş fi un scriitor de romanţuri (adică de opere fictive,

n.n.) deghizat, mi-a incitat hotărîrea de-a dovedi celor interesaţi că un adevărat romanţ al meu nu va arăta ca *Taipi* sau *Omoo,* ci va fi făcut din cu totul altă materie."

Dar motivul mai profund era altul : „De mult mă gîndeam că Polinezia oferea material poetic bogat ce n-a fost încă niciodată folosit în opere imaginare ; iar pentru a-l pune în evidenţă, era nevoie de jocul liber al imaginaţiei îngăduit numai scriitorului de romanţuri sau poetului" [23]. Melville, scriitorul conştient deja de arta sa, făcea astfel o primă profesiune de credinţă, explicînd că recursese la romanţul poetic ca forma cea mai adecvată a intenţiilor sale. Interesantă este şi mărturisirea că proiectul scrierii unui astfel de romanţ era mult mai vechi, mereu amînat (cu excepţia unor „schiţe ocazionale"). Melville nu pomeneşte în schimb aici nimic despre rolul semnificativ pe care l-au avut lecturile sale (mai ales descoperirea lui Hawthorne, Shakespeare şi Dante, Milton, Coleridge şi „metafizicii" secolului XVII) în reorientarea romanului *Mardi* (sau mai tîrziu a lui *Moby Dick),* deşi o va face indirect, în chiar textul romanului, într-un capitol de poetică cum este cap. CXIX, „Vise".

Mardi amplifică şi extinde tema călătoriei explorative — temă epopeică fundamentală după Northrop Frye („the quest of the hero") [24], care devine aici în mare parte temă structurantă. Arhipelagul Mardi este şi prima tentativă de a găsi o metaforă unificatoare pentru viziunea despre lume a scriitorului, ultima parte a romanţului fiind evident un comentariu alegoric asupra istoriei americane şi europene în secolul XIX. Viziunea melvilliană este acum mai gravă, sceptică, renunţînd la exuberanţa şi jovialitatea primelor cărţi. Cartea aspiră la cuprindere epopeică, enciclopedică, dar îi lipseşte încă o „mare temă" unificatoare, deşi scriitorul o intuieşte la un moment dat, pe la începutul romanţului : „Creaturile lui Dumnezeu luptîndu-se, dinte pentru dinte, la mii de mile depărtare de ţărm şi cu orizontul amplu drept cîmp de bătălie, nu e un subiect nedemn de o capodoperă."

Mardi rămîne astfel o carte de tranziţie, structural încă nesigură, confuză, discursivă, dar absolut necesară în pregătirea marelui epos *Moby Dick.*

3. Primirea nefavorabilă, chiar ostilă, a acestui roman (un recenzent îl sfătuieşte „să se întoarcă la naraţiunea transparentă a propriilor aventuri, la proza pură şi plină de fantezie pe care-o mînuieşte cu o uşurinţă atît de graţioasă ; atunci va fi pretutindeni salutat ca unul din cei mai fermecători scriitori americani.“)[25] îl contrariază pe Melville în aşa măsură încît renunţă, pe moment, la marile sale planuri epice, revenind la o „naraţiune simplă, directă, amuzantă, fără metafizică, fără tablouri cosmice, doar prăjituri şi bere.“[26] Este vorba de cele două romane cronică, *Redburn* (1849) şi *Jacheta albă* (1850) care însă nu reprezintă momente de regres (cum prea sever le judecă autorul lor) ci etapele unei evoluţii lente în spirală. Deşi aparent mai aproape de primele naraţiuni autobiografice, ele redescoperă o vînă realistă mai adîncă (influenţate şi de lectura cărţii lui Richard Dana, *Doi ani în faţa catargului*, 1840) şi o viziune socială mai amplă, mai critică. Nici caracterul lor autobiografic nu este precumpănitor, aşa cum s-a crezut. Cele două naraţiuni sînt în mod evident *autobiografii selective* şi *prelucrate* simbolic. Ele reprezintă o evoluţie importantă spre cuprinderea panoramică (de cronică) a realităţilor americane, spre un simbolism de factură mai generală, mai dramatică (simbolismul social în locul celui erotic, vag — speculativ din *Mardi)*, spre o viziune sumbră ce nu mai poate ignora răul social şi metafizic. *Jacheta albă* descoperă şi principala metaforă a eposului melvillian de mai tîrziu (principalul principiu structurant al naraţiunii) şi anume motivul *lumii ca vas* (a se vedea şi subtitlul „Lumea pe un vas de război“ ce devine, prin extensie, „lumea ca un vas de război“). Tot atunci ambele naraţiuni se structurează pe tiparul unor *romane ale iniţierii* (Bildungsromane) sau *romane ale descoperirii*, cum parţial este şi *Moby Dick*.

4. Odată descoperite posibilităţile structurării naraţiunilor sale în jurul unor cuprinzătoare motive-metaforă (cum este cel al vasului, „o lume în călătoria ei în afară“ — motiv central şi în *Moby Dick, Billy Budd, Benito Cereno, Şarlatanul)* Melville a putut trece la elaborarea eposului american propriu-zis. El a introdus în roman şi motivul balenei albe ca o *lume-leviatan,* explorat la

rîndu-i de *vasul-ca-lume*, cele două metafore fiind deopotrivă instrumentele structurării și integrării simbolice a narațiunii. Ele circumscriu tema fundamentală a eposului melvillian, aceea a *călătoriei inițiatice* și *explorative*. *Moby Dick* (1851) este în primul rînd o originală epopee americană în care mitul suprem este acela al spațiului, al „frontierei" (atît continentale, cît și marine — cele trei oceane ale lumii fiind văzute ca o extensie a preeriei americane) pe care pionierii (exploratorii) melvillieni încearcă dramatic să îl cucerească. Dar și o epopee a cunoașterii, căci marea devine simbol al realității infinite, nedeterminate, aliată intimă cu gîndirea umană, iar călătoria condiție universală a existenței, însuși procesul cunoașterii. În fine, în măsura în care balena albă servește ca metaforă a scrierii înseși, *Moby Dick* este și o amplă explorare a spațiului literaturii, o enciclopedie a relațiilor scriitorului cu lumea și textul său.

Moby Dick își alege o temă perfect adecvată unui epos: aceea a căutării argonautice (explorării) balenei-lume, combinată cu tema conflictului eroic cu forțele destructive ale universului. Din prima temă rezultă democratismul epopeii lui Melville, căci argonauții săi sînt umili marinari din Nantucket, pescuitori de balene în veacul de aur al pescuitului. Cea de a doua temă conferă eposului grandoare tragică și universalitate mitopoetică, căci conflictul titanic dintre balenă și Ahab este conflictul arhetipal dintre eroul umanității și dragon (haos, Typhon, leviatan, crocodil). Mai mult epopee deci decît roman (prin amploarea subiectului și a temei, atmosfera marțială și sinteza cuprinzătoare a elementelor legendare, indigene, cu mituri universale, primitive sau culte), romanț eroic, operă hibrid, enciclopedie, *Moby Dick* oferă, în cuvintele lui Harry Slochower, „primul mit american semnificativ, explorînd motivele centrale ale creației și căutării argonautice". [27] Ea este o operă monumentală, de sine stătătoare în literatura americană, un univers absolut „rotund și închis", „o totalitate de viață în sine închisă" (cum definește Georg Lukács universul epopeic) [28] și în care se pătrunde prin decretul magic rostit de protagonist la început: „Numiți-mă Ismail" — și narațiunea poate să se nască.

5. *Moby Dick* ocupă o poziţie centrală în opera melvilliană, niciodată egalată de cărţile ce-o preced sau o urmează, dar completată şi explicată de ele. Teoria declinului rapid al scrisului lui Melville după 1852 (ajungînd pînă la idei absurde precum acelea acreditate de unii contemporani, ori mai tîrziu de Mumford, după care *Pierre* sau *Şarlatanul* ar fi produsele unei nefericite epoci de tulburare a raţiunii) este firește nefondată. Critica mai recentă a demonstrat valoarea înaltă a acestor cărţi de maturitate, mai ales *Şarlatanul* şi *Billy Budd* care, împreună cu prozele scurte ale lui Melville, au constituit obiectul unor adevărate culturi ale redescoperirii în ultimii ani. Semnificativ este faptul că intenţia epopeică nu este părăsită, Melville neconsiderînd-o încă epuizată :

> „Doamne, oare cînd ne vom opri din creşterea noastră ? Atîta vreme cît mai rămîne ceva de făcut, nu am făcut nimic. Aşa că să adăugăm şi *Moby Dick* la binecuvîntarea noastră, şi să pornim mai departe. Leviatanul nu e cel mai mare peşte ; am auzit de Kraken".
>
> (Scrisoare către Hawthorne, nov. 1851) [29]

Pierre, sau ambiguităţile (1852) este, simbolic, tocmai naraţiunea confruntării dramatice, iniţiatice cu această imensă sepie albă, metaforă a realităţii proteice, amorfe, a ambiguităţii răului social şi moral. Tocmai de aceea Pierre nu va reuşi, aşa cum a reuşit Ahab, să-şi proiecteze întreaga dezamăgire şi revoltă asupra unui obiect sau unei imagini recognoscibile, să asalteze un potrivnic real. *Pierre* este romanul unui eşec, al unui conflict epopeic ce cade în burlesc şi absurd. Pierre e hamletian, sisific, dar prea repede compromis în tentativele sale de a aspira la statură tragică. Cu Pierre începe subminarea eroicului, substituirea lui prin burlesc şi tipurile de e i r o n sau a l a z o n (impostor) mai caracteristice comediei. Totuşi, împreună cu *Mardi* şi *Moby Dick, Pierre* alcătuieşte o trilogie a descifrării şi definirii simbolice a destinului uman : protagonistul fiecărui roman este un explorator titanic,

sfîrșind ca „nebun al Adevărului, nebun al Destinului și nebun al Virtuții.“ [30]

Israel Potter (1855), deși o carte inferioară, reia o temă istorică deosebit de fertilă în eposul american (romanț) : cea a Revoluției (cu multe apropieri de romanțul lui Cooper, *Spionul,* 1821). Dar din nou ironia și burlescul subminează gravitatea eroică, protagonistul devenind, la capătul unei serii de aventuri picarești, tragicomice, o victimă a forțelor obscure ale istoriei, și nu un edificator al ei cum se arăta la început. În fine, *Șarlatanul, mascarada lui* (1856), o formidabilă comedie metafizică, socială și morală, de cuprindere panoramică, reia cîteva din motivele centrale ale eposului melvillian : lumea ca vas (dar aici vasul e fluvial și se cheamă ironic „Fidèle“), reprezentînd o veritabilă secțiune în structura socială americană, animînd o tipologie continentală completă (tipologie pe clase, profesiuni, chiar state și regiuni ale Americii). De asemenea motivul structurant și simbolic al călătoriei inițiatice, explorative, culminînd în confruntarea cu proteicul regizor al spectacolului iluzionist de aparențe, „șarlatanul“ („Confidence Man“). Confruntarea ar putea la un moment dat să cîștige grandoare epopeică, căci Șarlatanul este identificat treptat cu însăși divinitatea, ori, dimpotrivă, cu forțele demonice, crescînd vertiginos în statură simbolică spre sfîrșitul narațiunii ; dar eroicul este subminat de ironie și ambiguitatea ce caracterizează pe toți eroii cărții și toate confruntările lor, de atmosfera delirantă de „mascaradă“ absurdă sau „picnic în costume“ care este lumea vasului „Fidèle“ în călătoria lui apocaliptică în ziua de 1 aprilie.

Billy Budd, ultimul roman al lui Melville, rămas în manuscris, revine la un ton mai patetic, reluînd și amplificînd mitul epopeic al Americii, adică mitul adamic“ al inocenței răscumpărătoare, dar și al „căderii“ necesare, al descinderii în istorie și al sacrificării inocenței. El este romanul, parțial ironic, al nașterii legendei și miturilor, al fabricării supra-eroilor de către gîndirea populară sau primitivă, înclinată spre hagiografie și amplificarea epopeică a faptelor.

În această ultimă parte a evoluției sale, Melville modifică treptat conținutul viziunii sale epopeice, înlocuind exuberanța anterioară, jubilația în fața spațiului și a cantității, a confruntărilor titanice, orgolioase cu întreg universul („Fericit este omul... care înfruntă zeii mîndri și pe mai marii acestui pămînt, opunîndu-le personalitatea lui neînduplecată" — suna o sentință a lui Ahab) cu o viziune mai realistă, mai gravă, care de astă dată găsește grandoare epopeică în puterea de supraviețuire în fața forțelor copleșitoare ale universului, în eroul n e c e s i t ă ț i i precum Ișmail, căpitanul Vere, dar mai ales Hunilla, femeia părăsită în infernul *Insulelor fermecate* (insulele Galapagos), într-o „țară pustie" de cenușă și piatră, „așa cum arată lumea după o conflagrație penală" [31], dar care mai are forța (eroică) de a supraviețui.

CAPITOLUL III

INTERMEDIARELE EPOSULUI MELVILLIAN

Cum am văzut, evoluţia prozei lui H. Melville spre eposul de amploare este intermediată de o serie de forme care pregătesc, dar în acelaşi timp şi alcătuiesc nivele ale romanului epopeic melvillian. Sensul general al acestei evoluţii este dinspre naraţiunea autobiografică, de aventuri marine, spre tema suprapersonală, epopeic-simbolică. Formele care o intermediază sînt, în ordine, *naraţiunea autobiografică, romanul călătoriei iniţiatice, romanul educaţiei eroului, romanul artistului, cronica socială,* alegoria socială, comedia socială).

1. AUTOBIOGRAFISMUL NARAŢIUNILOR MELVILLIENE

O parte însemnată a cărţilor lui Melville îşi extrag epica superficială din experienţele personale ale autorului, din aventurile călătoriilor sale marine într-o perioadă relativ scurtă, iunie 1839 — octombrie 1844. Scriitorul a debutat ca narator al reminiscenţelor de călătorie, condiţie pe care o dată cu *Mardi* a aspirat s-o depăşească dar nu renunţînd întru totul la realismul documentar al primelor naraţiuni, ci păstrînd chiar şi în marile sale construcţii simbolice de mai tîrziu „un schelet al realităţii autentice". Fidelitatea (pînă la un punct) faţă de experienţele autobiografice nu trebuie pusă neapărat pe seama unei discutabile sărăcii a invenţiei epice în cazul lui Melville. O atare teorie va duce, bineînţeles, la subestimarea operelor ce nu îşi extrag substanţa din experienţele marine, direct autobiografice *(Pierre, Şarlatanul, Bartleby, Billy Budd),* la concluzia unui declin în creaţia melvilliană după „epuizarea" surselor autobiografice. Un adept al acestei teorii pare a fi Richard Chase : „Una din principalele dificultăţi ale operei sale după 1851 este aceea că într-o serie rapidă

de volume Melville a ajuns aproape la epuizarea principalului izvor al imaginației sale. Călătoria în mările sudului a conferit imaginației sale forma ei esențială, precum călătoria pe fluviul Mississippi în cazul lui Twain, ori „scena internațională" în cazul lui James" [1]. A-l trata astfel pe Melville înseamnă a-l reduce la ipostaza de „scriitor al mărilor sudului" (chiar dacă cel mai mare, așa cum îl considera R. Louis Stevenson) uitînd pe prozatorul, la fel de semnificativ, al Americii continentale, al marii metropole în secolul al XIX-lea.

Credem, mai degrabă, că Melville a recurs la autobiografie din motive programatice, conștient că numai pe această cale poate conferi autenticitate amplelor sale narațiuni simbolice, că eposul american poate fi edificat doar prin explorarea experienței personale și investirea ei cu sensuri exemplare (calea folosită și de Whitman). Să nu uităm că *Moby Dick,* eposul reprezentativ al literaturii americane, este mediat de o conștiință individuală, în mare parte autobiografică, aceea a lui Ismail, fapt care îl face să se deosebească radical de eposul clasic. Cum remarcă și Alfred Kazin : „Cartea crește dintr-un singur cuvînt, ‚eu', și se extinde pînă ce călătoria spirituală a acestui ‚eu' ajunge să cuprindă o multitudine de lucruri nevăzute și nebănuite de mulți dintre noi." [2] Autobiografismul este îmbrățișat, așadar, din dorința de a rămîne fidel realității, de a controla jocul imaginației — deloc limitată în cazul lui Melville, dovadă *Mardi,* romanțul în care aceasta scapă controlului, proliferînd fără o finalitate clară, în lipsa unui „schelet al realității autentice".

Evaluarea operei melvilliene din această perspectivă a ridicat firește, unele probleme, mai cu seamă criticii formaliste sau estete, crescută la școala modernismului. Aplicarea strictă a principiului impersonalismului în literatură (reprenzentanții „noii critici" americane vorbeau chiar de „the autobiographical fallacy" — „eroarea autobiografică") a creat discriminări de felul celor rezumate de A. Thibaudet : „Romancierul autentic își creează personajele sale pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile, romancierul fals le creează pe linia unică a vieții sale reale. Romanul veritabil este ca o autobio-

grafie a posibilului. Geniul romanului face să trăiască posibilul, el nu face doar să reînvie realul." [3] Ca atare, scriitori de felul lui Melville, Thomas Wolfe, Céline, Malraux, au fost nu o dată discutați cu condescendență, ori analizați cu instrumente și după criterii modificate față de cele aplicate îndeobște „romancierilor veritabili".

Or, ca și în cazul lui Joyce, Lawrence sau Proust, s-a nesocotit adesea *distanța estetică* introdusă de scriitor în cărțile sale autobiografice, faptul că și primele sale narațiuni, *Taipi, Omoo, Redburn* și *Jacheta albă* sînt mult mai puțin autobiografice decît s-a crezut. Ele nu respectă nici măcar *cronologia* sau ordinea călătoriilor întreprinse de autor.

Astfel primul voiaj al scriitorului a fost acela pe pachebotul „Sf. Laurențiu", cu destinația Liverpool (iunie 1839 — vezi *Redburn).* Apoi, după o expediție pe fluviul Mississippi, spre cascada Sf. Antoniu (utilizată parțial în *Șarlatanul, mascarada lui),* Melville se îmbarcă pe baleniera „Acushnet" pentru a trăi experiențe ce se aseamănă parțial cu cele atribuite lui Ișmail în *Moby Dick.* În dreptul insulei Nuku Hiva (arhipelagul Marchizelor) scriitorul dezertează împreună cu Robert Tobias Greene (9 iulie 1842), rămînînd patru săptămîni printre băștinași (nu patru luni cum pretinde în *Taipi)* pînă la îmbarcarea pe o altă balenieră și inițierea unei noi serii de aventuri ce-l poartă spre Tahiti *(Omoo).* Evadînd din închisoarea de pe insulă, Melville se angajează timonier pe cea de a treia balenieră, „The Charles and Henry", navigînd prin oceanul Pacific (experiență parțial utilizată în romanțul *Mardi)* pentru ca, în fine, după un popas la Honolulu, scriitorul să se îmbarce ca simplu matelot pe vasul de război „United States", și să circumnavigheze pămîntul, de la Lima, Rio și Mazatlan, la insulele Marchize și în cele din urmă Boston unde părăsește vasul și seria expedițiilor sale marine la 14 octombrie 1844.

Există mai apoi o serie întreagă de modificări și „licențe" introduse de autor și care vizează ordinea faptelor în narațiunile sale (autorul se scuză pentru omisiuni, pentru manipulări cronologice) ori modificări mai

semnificative chiar în realitatea întîlnită pe insulele Pacificului. *Taipi* exagerează primitivismul și inocența jubilantă a băștinașilor, ignorînd cu bună știință două realități cunoscute direct, apoi regăsite în tratatele ce descriu Polinezia : faptul că băștinașii erau mult mai avansați din punct de vedere cultural, că descoperirile arheologice au pus la lumină construcții megalitice ridicate de ei (platforme ceremoniale de piatră, pe care Melville se grăbește să le atribuie unei rase dispărute) ; de asemenea canibalismul, fenomen cert, invocat rar de Melville doar pentru a întreține un fior dramatic în narațiunea altminteri dezinvoltă. Tot atunci scriitorul inventează scene romanțioase (plimbarea pe lac cu Fayaway), imposibile dacă se ține seamă de tabuurile tribale (interzicerea accesului la bărci al femeilor). Din aceleași motive este imposibilă (în planul obiectiv) și invadarea spectaculoasă a vasului de către femeile băștinașe. Ori descoperirea neliniștitoare a butoiului cu oseminte de om (din nou episod inventat, neconform obiceiurilor tribului). Există numeroase asemenea inadvertențe, toate din dorința de a da o structură narativă dramatică unei relatări de călătorie. Chiar și extinderea cronologiei, a perioadei de timp petrecută pe insulă are motivații romanești clare : descinderea în valea *Taipi* este extinsă la mai multe zile, în vreme ce ea putea fi efectuată în cîteva ceasuri, tocmai pentru a conferi acțiunii valoare de *test*, de *încercare eroică* cu un simbolism adînc (acela de coborîre pe Uter, adică de regresiune la starea prenatală, de inocență paradisiacă, cu toate riscurile ei — omul civilizației, Toby, este rănit, respins cu agresivitate de natura primitivă la care nu se mai poate readapta).

Dar cea mai mare infidelitate față de autobiografic o săvîrșește scriitorul atunci cînd transcrie bogatele sale observații cu privire la realitățile etnologice și etosul băștinașilor. Un observator superficial, cum pare Toby la început, care a rămas doar patru săptămîni pe insulă, ca și Melville, nu ar fi putut reține atîtea detalii privitoare la complexul și misteriosul sistem de tabuuri și idolatrie religioasă al taipienilor. Deja în 1939 Charles R. Anderson, în studiul devenit între timp operă de referință, *Melville in the South Seas* (Melville în mările

sudului), descoperea faptul că scriitorul nu numai că alterase cronologia și manipulase faptele reale în vederea întăririi elementului romanesc, dar se sprijinise în mod copios pe surse livrești, pe cărți de călătorie și tratate ce descriau zona geografică respectivă. În felul acesta el corecta teoria autobiografismului fidel (încă susținută mai înainte de Lewis Mumford, printre alții) și deschidea noi perspective înțelegerii metodei subtile a lui Melville care obișnuia să-și „împrospăteze" memoria citind notele de călătorie și tratatele altor autori, subordonînd în cele din urmă atît reminiscențele autobiografice, cît și împrumuturile (unele fără citarea autorilor) planurilor sale narative. Chiar și utilizarea surselor relevă intențiile romanești ale autorului : Melville nu recurge la cărțile altora doar pentru a asigura ponderea documentară a narațiunii (deși nici acest aspect nu este neglijat) ; el citează uneori materialul consultat *in extenso*, dar cel mai adesea îl asimilează narațiunii, îl subordonează unor intenții epic-simbolice, îl prezintă ca pe propriile sale aventuri. Scene întregi, de certă importanță în economia unor romane, sînt decupate din asemenea surse, prelucrate simbolic pînă cînd simpla relatare de martor devine o narațiune profund semnificativă, o narațiune-temă. Este cazul, de pildă, al căderii simbolice a eroului din *Jacheta albă* : imersiunea și iminența morții (din cauza tunicii albe care îl imobilizează pe erou) apoi renașterea prin tăierea „ombilicului", a tunicii albe, eliberare adică din starea inocenței prenatale, cu toate riscurile ei. Dar această scenă, esențială în roman, a fost preluată de Melville dintr-o obscură carte de călătorie (*Schițele unui marinar* de Nathaniel Ames) rescrisă, dramatizată, și investită cu conotații care nici nu trecuseră prin mintea autorului (și eroului) respectivului incident.[5] Și asemenea exemple sînt numeroase în romanele lui Melville. Faimosul capitol XCV, „Cazanele" din *Moby Dick* este o prodigioasă demonstrație de asimilare și prelucrare a numeroase texte consultate, de la cele literare (Dante, Milton, Hawthorne) la cele descriptive (Bennett, „O călătorie în căutare de balene în jurul pămîntului", J. Ross Browne, „Schițe ale unui voiaj pe balenieră", etc.)[6] în „cazanele" imaginației melvilliene,

pentru a produce din nou una din scenele simbolice esențiale ale romanului.

Apelul la surse atrage atenția așadar asupra faptului că Melville nu viza decît în mică măsură scrierea unor narațiuni fidele propriilor experiențe. Chiar și *Taipi* și *Omoo,* cărți aparent reportericești, nu ar fi fost posibile fără consultarea unor jurnale de călătorie și tratate (fapt demonstrat, printre alții, de Leon Howard) [7]. Deja unii recenzenți din vremea lui Melville descoperea au faptul că *Taipi* nu este o autobiografie veridică, ci o operă literară în germene : „Si non e vero, e ben trovato", scria un recenzent din gazeta londoneză, *Atheneum,* „noi garantăm verosimilitatea, dar nu veridicitatea ei." Iar un altul preciza : „*Omoo* și *Taipi* sînt de fapt romanțuri încîntătoare ale vieții reale, înfrumusețate cu puteri descriptive și talent grafic, talentul de a scoate la iveală personaje cu aproape nimic inferioare celor din cele mai înalte producții ale scriitorilor de romanțuri și romancierilor." [8] Cît despre *Redburn* și *Jacheta albă,* considerate pînă nu demult povestiri semiautobiografice, cu o linie narativă simplă, ce trădează chiar lipsă de subtilitate în prelucrarea autobiografiei, s-a dovedit că sînt și ele opere complexe, de sinteză, în care alternează elementul autobiografic cu improvizația și prelucrarea liberă după surse livrești (nu mai puțin de douăsprezece în *Jacheta albă)* [9]. În domeniul tipologiei, bunăoară, deși s-au identificat unele persoane reale, s-a putut constata că metoda melvilliană implică crearea unor personaje compozite din fuziunea trăsăturilor mai multor indivizi reali. Rugat de R. H. Dana să divulge identitatea ofițerilor de pe nava sa fictivă, Melville protestează : „Nu-mi vine deloc să fac acest lucru, întrucît eu n-am nutrit vreo ură ori lipsă de respect față de ei ; și m-am ferit să ajung (în carte, n.n.) la vreo identificare personală a lor în niște personaje care nu voiesc decît să ofere exemple ale unei specii" [10]. Iar în prefața la același roman, Melville atrage atenția asupra faptului că respectiva carte nu e fidelă superficiilor experiențelor trăite, ci spiritului realității descrise :

„Cum obiectul acestei cărți nu este a descrie chiar vasul de război pe care a navigat autorul, și

nici ofiţerii ori echipajul respectiv, ci de a zugrăvi, cu ajutorul unor scene caracteristice, viaţa din Marină, numele adevărat al fregatei nu este indicat. De asemenea nu se pretinde că vreunul din personajele introduse în capitolele cărţii ar fi reale. Acolo unde se fac afirmaţii legate într-un fel sau altul de legile rînduielii Marinei, faptele au fost riguros respectate". *(Cojocelul alb,* I, p. 1).

Autobiografismul melvillian este, prin urmare, *selectiv* şi *prelucrat*. El implică totdeauna o combinare a faptului real de viaţă, identificabil pînă la un punct, cu un adevăr general, o transmutare a individualului în universal şi suprapersonal. Omisiunile şi licenţele pe care şi le permite scriitorul (anunţate, spre exemplu, în prefaţa la *Taipi)* nu sînt întîmplătoare, ci, potrivit unui principiu al *selecţiei* care întăreşte temele de bază ale cărţii, ele imprimă relatării o structură romanescă. Această structură este deja în *Taipi* aceea a iniţierii protagonistului, cu toate etapele ei bine marcate, modificînd succesiunea temporală (accelerînd-o sau încetinind-o, decupînd-o tematic), amplificînd simbolic semnificaţia ei. *Redburn* devine pe această cale un Bildungsroman clasic. A se vedea mai ales primele capitole care urmează toate aceeaşi traiectorie descendentă, de la inocenţă la disperare, eroul adolescentin părăsind în fiecare din ele cîte o iluzie în confruntarea cu realitatea dramatică, pînă la alienarea sa completă (transformarea eroului într-un „fel de Işmail").

Transcenderea autobiograficului se face în două feluri : prin *detaşare auctorială* şi prin *prelucrare simbolică* (prin investirea individualului cu sensuri simbolic-arhetipale). În naraţiunea scrisă la persoana întîi este riscant, cum arată şi R. E. Watters, „să se atribuie opiniile rostite de personaje autorului lor" ; totuşi exegetul ne îndeamnă să acceptăm unele compromisuri, căci altminteri critica ar deveni un demers imposibil : compromisul propus de el este identificarea lui Işmail cu Melville. [11] O atare identificare ni se pare falsă şi dificilă mai ales în acele cărţi precum *Mardi, Moby Dick, Şarlatanul,* romane dezbatere, întemeiate pe confruntarea

dialectică, adesea paradoxală, a unor puncte de vedere contradictorii. În *Mardi* apar pe rînd Taji, Media, Mohi, Babbalanja — acesta cu două identităţi diferite, una meditativă şi una demoniacă —, Yoomy ; adică exploratorul, conducătorul politic, istoricul, filozoful, poetul. Toţi par ipostazieri incomplete ale autorului, dar atitudinea cea mai indicată este aici aceea care refuză identificarea cu autorul, intuind natura dialectică, euristică a acestui romanţ. Altfel criticul va constata, ca F. O. Matthiessen, bunăoară, că „nu se poate construi o viziune coerentă despre om şi societate din multele afirmaţii contradictorii care se fac în carte“ [12], că nu se poate identifica cu certitudine doctrina scriitorului, şi va blama structura cărţii pentru caracterul ei deschis, problematizant în mod deliberat.

Dar pe lîngă metoda *multiplicării punctelor de vedere* şi construirea unor romane dialectice, bazate pe controversa de idei (metodă prezentă şi în *Moby Dick*, unde se introduc opoziţiile Ahab-Işmail, Ahab-Starbuck, Ahab-Stubb, în fond „despicări“ ale persoanei autorului, ale idealului om complet — şi raţiune şi acţiune, şi pragmatism şi idealism) Melville recurge adesea şi la *detaşare ironică* faţă de alter egoul său biografic. Procedeul există deja în *Redburn* unde se insinuează încă din primele capitole o undă de ironie la adresa inocenţei adolescentine a eroului. Naratorul (ipostaza matură a eroului) anticipează sarcastic eşecurile protagonistului. În *Moby Dick* şi apoi *Pierre* metoda se amplifică. Pierre este demascat printr-o retorică ironică subtilă ca un adolescent idealist, convenţional, burlesc, trăind crize de jubilaţie şi misticism infantil în falsul paradis familial.

Prelucrarea simbolică, pe de altă parte, are o semnificaţie fundamentală în procesul saltului de la autobiografie la eposul american. Cum arată şi James Baird [13], scurta perioadă petrecută de Melville în expediţiile sale marine (trei ani şi nouă luni) nu ar fi putut furniza vastul material al literaturii melvilliene printr-o simplă exploatare documentară, obiectivă. Dar Melville a înţeles să exploateze această experienţă intensiv, în profunzime, folosind-o ca un *centru emblematic al existenţei sale* (şi al existenţei americane) care i-a furnizat toate

simbolurile şi arhetipurile, devenind treptat o viziune a lumii, o epopee a confruntării civilizaţiei occidentale cu civilizaţia orientului. Melville, scriitor empiric şi impresionist, a pornit în chip firesc de la experienţele sale de viaţă, dar le-a explorat simbolic, strat după strat, în germinaţia lor perpetuă. Căci, cum mărturiseşte prozatorul într-o scrisoare către Hawthorne (iunie 1851) :

> „Eu sînt ca una din acele seminţe scoase din piramidele egiptene, care după ce-a fost vreme de trei milenii sămînţă şi nimic altceva decît sămînţă, fiind plantată pe sol englez, a încolţit, a crescut verde, apoi s-a spulberat în ţărînă. Aşa şi eu. Pînă la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani nu am avut nici-un fel de evoluţie. De la al douăzeci şi cincilea an al meu îmi datez viaţa." [14]

Sămînţa de care vorbeşte Melville este experienţa sa autobiografică (călătoriile marine), un nucleu care a rodit, a proliferat infinite sensuri şi din care scriitorul a edificat o operă de vastitate epopeică, nu prin respectarea faptelor ei, ci prin transpunerea spiritului ei, nu printr-o discutabilă fidelitate faţă de calendarul ei, ci prin descoperirea timpului ei interior : „Zilele petrecute de Melville în valea taipiană au avut o lungime pe care nu o pot măsura nici un fel de calendare, şi ele şi-au lăsat amprenta veşnică asupra spiritului său". [15]

Mai cu seamă în operele de maturitate, scriitorul adaugă la tehnicile deformării şi prelucrării (conştiente sau inconştiente) a autobiograficului (uitarea, invenţia ulterioară, modificarea cronologiei, cenzura intimă, descoperirea *aposteori* a unei logici evolutive) şi tehnica *autobiografiei indirecte, simbolice*, preluată de la Coleridge sau Carlyle, amîndoi practicanţi ai unui alegorism şi simbolism complex, cu rădăcini autobiografice atent disimulate. *Sartor Resartus* a lui Carlyle pare la primă vedere o operă de ficţiune, biografia ironică a profesorului Diogenes Teufelsdrückh, şi nu o autobiografie formativă, subtil camuflată, cum de fapt este. La fel se întîmplă şi în cazul naraţiunilor melvilliene ce privesc destinul

artistului în America (seria artiştilor eşuaţi din *Pierre*, *Violonistul*, chiar *Mardi*, ori, mai general, a intelectualilor trădaţi de umanitate, deveniţi mizantropi, de la Pierre la Jimmy Rose, China Aster sau Benito Cereno [16]). În aceste naraţiuni există, firesc, un nucleu de experienţă autobiografică, dar investigaţia biografic-psihologică nu trebuie exagerată pînă la identificarea totală a fişei comportamentale a eroilor cu cea a autorului : astfel încît complexul oedipian, înclinaţiile incestuoase, sau stările nevrotic-depresive ale lui Pierre să fie atribuite în întregime scriitorului, iar relaţia dintre Pierre şi Mary Glendinning să fie interpretată ca o transfigurare străvezie a raporturilor reale dintre Melville şi mama sa. Asemenea opere sînt autobiografice în sens mai larg, simbolic, experienţele narate în ele fiind definitorii pentru formarea spirituală a scriitorului, pentru cariera arhetipală a oricărui scriitor în America. Ca atare autorul nu va trebui identificat cu vreuna din măştile sale ; fiind vorba de nişte opere dramatice, euristice, care animă mai multe puncte de vedere, aflate în dispută, Melville se implică parţial în fiecare din personajele sale. Astfel că sînt eronate interpretările ce îl asociază pe scriitor exclusiv cu Bartleby [17], artistul nonconformist, abulic, ignorînd faptul că Melville figurează în egală măsură şi în celălalt personaj, avocatul-narator, reprezentant al pragmatismului social. Sau citesc (aşa cum fac Edwin Fussell şi parţial, Hershel Parker) parabola lui China Aster ca o transfigurare destul de transparentă a dramaticei cariere literare a lui Melville, şi a unor conflicte cu contemporanii (de pildă cu Hawthorne, deşi, firesc, relaţia lui Melville cu Hawthorne, oricît de contradictorie uneori, nu putea în nici-un caz să devină aceea dintre Orchis — bogătaşul ipocrit şi profitor — şi China Aster, artistul idealist, prometeic). [18]

În asemenea cazuri Melville practică un tip de autobiografism învăluit, mistificant, un fel de „scriere secretă", cum o numeşte Samuel Willis [19], a cărei decodare se face anevoie, ducînd la descoperirea unor coordonate ale biografiei spirituale, şi nu evenimenţiale, a scriitorului. Considerăm aşadar că lectura cea mai adecvată a cărţilor lui Melville ar fi aceea care, recunoscînd

prelucrarea simbolică a unor fapte autobiografice, s-ar interesa mai puțin de identificarea lor, cît de mecanismul prin care elementului personal i se conferă funcții exemplare, general valabile, prin care autobiograficul este subordonat unei viziuni transbiografice. Forma cea mai frecventă a ridicării de la autobiografic la simbolic și arhetipal este aceea a *călătoriei inițiatice*, a *romanului descoperirii și educației*.

2. ROMANUL CĂLĂTORIEI INIȚIATICE

A. MOTIVUL CĂLĂTORIEI ȘI EPOSUL

Taipi și *Omoo* par a reînnoi convenția relatării de călătorie, răspîndită în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, și care a însoțit de altfel începuturile romanului, mai ales în Anglia. Aphra Behn *(Oroonoko, sau sclavul regal)*, Defoe și Swift au adoptat formula relatării de călătorie, scriind însă *călătorii imaginare*, romane alegoric-satirice sub masca autenticității. *Oroonoko* (1678), de pildă, subintitulată „O istorie adevărată", prezenta ca veridic un romanț al Indiilor de Vest (colonia Surinam, cunoscută de autoare), introducînd — cu cîteva decenii înaintea lui Rousseau, motivul sclavului (primitivului) nobil. Aproape întreaga literatură iluministă este structurată de motivul călătoriei, a deplasării pe „un itinerar gnoseologic" [20], de explorare social-morală și metafizică. Melville continuă evident această tradiție : criticul George Woodcock descoperă o serie de ecouri din literatura lui Defoe sau Swift în *Taipi*, spre exemplu, remarcînd însă și faptul că în cazul celor doi scriitori iluminiști se recurge la un protagonist-martor obiectivat, bine individualizat, altul decît autorul. [21]

Se reflectă aici diferența între două tipuri (atitudini) în literatura de călătorie : cel *clasic* (iluminist), în general mai obiectivat (identitatea autorului-călător este estompată sau uzurpată de o mască dramatică, de un erou fictiv), narînd o *călătorie filozofică* de informare și evaluare comparativă a moravurilor diferitelor locuri și so-

cietăți ; și tipul *romantic*, mai subiectiv, confesiv, sentimental (vezi *Călătoria sentimentală* a lui Sterne), punînd în centrul relatării aventura călătoriei în sine, misterul existențial, căutarea unui ideal adesea intangibil (de aici perpetuitatea călătoriei) ori incert — de aici imprevizibilitatea ei de călătorie fără itinerar ferm, „a chartless voyage" cum numește Melville periplul de tip romantic din *Mardi*. [22] Se va observa, totuși cum în acest roman sînt prezente ambele tipuri de călătorie, protagonistul lor Taji adaptîndu-și personalitatea în funcție de ele : devenind obiectiv, neutru, impersonal — dispărînd din centrul narațiunii — în timpul călătoriei filozofice prin arhipeleagul Mardi ; manifestîndu-și intens personalitatea agitată, romantică, faustică, în timpul expediției subiective de recuperare a femeii dispărute. Ceilalți exploratori melvillieni țin mai evident de o tipologie romantică : ei sînt hedoniști, iubitori ai orizonturilor exotice, primitive (eroii din *Taipi*, *Omoo*, *Mardi*), simțind „tentația lucrurilor depărtate" (ca Ișmail), inocenți jubilanți care pe parcursul călătoriei lor evoluează spre un scepticism sumbru byronian (cei doi călători din *Redburn* și *Jacheta albă*), spre o filozofie matură, pragmatică (Ișmail), ori spre melancolie existențială și abulie („Weltschmertz") ca eroii din *Mardi*, *Pierre* sau *Șarlatanul*. Dar fiecare din ei ilustrează categoria lui homo viator, văzînd în mișcare, ca și Rousseau, condiția universală a existenței : „Nici odihna absolută nu e potrivită, nici prea multă agitație, ci o mișcare uniformă și moderată, fără zdruncinături și întreruperi. Fără mișcare, viața e doar letargie. Dacă mișcarea e inegală sau puternică, ne trezește ; rechemîndu-ne spre lucrurile înconjurătoare, ea distruge farmecul visării, ne smulge din noi înșine..." [23] Din motive asemănătoare (chiar dacă nu tot atît de pașnice), Ișmail pornește în peregrinările sale pe mare căci pentru el, ca și pentru celelalte personaje melvilliene, „meditația și apa [marea] sînt logodite pe veci", cunoașterea fiind o călătorie explorativă perpetuă.

Călătoria este un motiv fundamental al literaturii, încă din *Odiseea* homerică ori și mai înainte, din miturile scrise și nescrise ale orientului. Cum remarcă și Michel

Butor, „Toată literatura narativă se înscrie în spațiul nostru ca și călătorie, și s-ar putea spune în același fel că aceasta este tema centrală a întregii literaturi românești“ [24]. Ea implică o multitudine de traiectorii explorative, rituri ale trecerii și inițierii, teste și ordalii revelatorii pentru erou. Mișcarea, deplasarea, peregrinarea, sînt motive cu atît mai caracteristice pentru literatura americană, literatură a explorării și domesticirii spațiului, a energiei cinetice, de la *Călătoriile adevărate* ale lui John Smith (unul din primii scriitori-exploratori ai Americii), la *Pe șosea,* romanul lui Jack Kerouac.

America secolului XIX a amplificat cultul experienței și al mișcării ca una din ipostazele fundamentale ale individualismului american, adamic, așa cum a fost el sintetizat de Cooper, Melville sau Whitman, poetul eternei mișcări, a „pasajului spre India“ și spre misterul propriei identități. În cap. „Timp și temple“ din *Mardi,* Melville aduce o laudă timpului infinit, arhitecturii care reprezintă durata, dar, implicit, și călătoriei în timp și spațiu care permite accesul la creațiile umane. Dar el conferă călătoriei semnificația unei teme centrale a eposului său. Astfel una din imaginile simbolice ale operei melvilliene este aceea a lumii ca fregată în mișcare eternă :

> „Noi muritorii ne aflăm cu toții la bordul unei fregate rapide, care nu se scufundă niciodată, și care nu-i decît una din navele uriașei flote a Căii Lactee, comandată de amiralul suprem, numit Dumnezeu. Portul din care-am plecat rămîne veșnic la pupă. Și deși sîntem departe de uscat, navigăm mereu și mereu, veacuri de-a rîndul, cu ordine puse sub peceți, încît ultima noastră destinație rămîne o taină pentru noi și ofițerii noștri.“ *(Cojocelul alb,* II, 273-274).

Dar există unii „ipohondri care locuiesc sub bocaporți“ și care vor spune că această fregată „nu se îndreaptă spre nici un liman și că expediția noastră nu va fi altceva decît o nesfîrșită călătorie prin spațiu“. Adică doar călătoria în sine contează.

Arhetipul vasului (arcă, lume plutitoare, leagăn protector) apare în majoritatea prozelor melvilliene, provenind atît din literatura universală (de pildă din *Stultifera Navis* a lui Sebastian Brant, 1494, a cărei „imagine simbolică simplă, aproape universală, a corăbiei înfăţişată de lumea noastră în călătoria ei spre veşnicie" a influenţat-o şi pe Katherine Anne Porter [25]) cît şi din cea indigenă, populară (vasul fluvial, mai tîrziu prezent şi în literatura lui M. Twain). El conotează de la sensurile pozitive (corabia ca habitat, găoace protectoare) la cele funeste (de „corabie beată" sau corabie-sicriu) [26], de la aspectul social (vasul ca societate, cu toate stratificările ei, în *Redburn*, *Jacheta albă* şi *Billy Budd*), la cel simbolic-arhetipal în *Moby Dick*, *Benito Cereno* sau *Şarlatanul* (unde devine, în cuvintele lui D. H. Lawrence, „vasul spiritualităţii americane, a sufletului idealist").

Elementul simbolic, amploarea epopeică este introdusă treptat. Deja în *Jacheta albă* (cap. XXV) fregata este descrisă ca o arcă a lui Noe navigînd spre capătul lumii. Aceeaşi metaforă este amplificată în *Moby Dick* unde vasul „Pequod", ca arcă a lui Noe, poartă reprezentanţi ai occidentului şi ai orientului deopotrivă, ai civilizaţiei şi sălbăticiei, spre un deznodămînt cataclismic, nu salvîndu-i ci anihilîndu-i într-un potop născut de furia balenei. După ce în *Redburn* vasul oferă o secţiune transversală prin structura societăţii americane, în romanele următoare el este învestit cu sensuri simbolic-epopeice, devenind un microcosmos rasial, naţional şi social, aşa cum este şi naţiunea americană la scară mai largă, simbol al democratismului populist şi multinaţional de la începutul istoriei Statelor Unite. În el se manifestă două principii fundamentale: cel al frăţiei universale, condiţie absolut necesară a supravieţuirii în faţa ostilităţii universului şi alternativa individualismului anarhic ce caracterizează, pe de altă parte, spiritul american; cel al federaţiei de naţionalităţi („Pequod" este descris ca o „federaţie, un parlament, o delegaţie universală) ceea ce face din el atît o metaforă a naţiunii americane, naţiune conglomerat, cît şi a lumii întregi. Se va observa, însă, că Melville nu acceptă excesele unui naţionalism

american care deja în vremea sa viza uniformizarea finală, topirea tuturor naționalităților ce compun America într-o singură mare națiune unitară ; în *Moby Dick* se păstrează convingător individualitatea fiecărui personaj, reprezentant al unei naționalități sau pături sociale, diferențele de obiceiuri etnice și tradiții populare, încît cartea este și un interesant studiu etnografic care secționează panoramic societatea americană, cu toate tipurile ei. Acest studiu tipologic și etnografic se continuă și în *Șarlatanul* unde vasul „Fidèle" e din nou o cercetare cuprinzătoare a societății americane (aici mai clar sub latura ei economică și politică.

Metoda amplificării epopeice și arhetipul vasului pot fi lesne analizate și în *Șarlatanul, mascarada lui.* Întreaga narațiune aspiră la cuprindere continentală și la sensuri parabolice. Mai întîi fluviul Mississippi, pe care are loc călătoria, devine simbol al existenței continentale a Americii încă dintr-un fragment de proză, probabil pregătit pentru acest roman, intitulat „Fluviul" :

> „După cum cuvîntul Abraham înseamnă părintele unei mulțimi de oameni, tot astfel cuvîntul Mississippi înseamnă tatăl unei mari mulțimi de ape. Tribul afluenților săi curge din răsărit și apus, fertilizînd pămînturile pe care le adapă. În acest grînar al continentului, bazinul marelui fluviu Mississippi, oare nu trebuie semințiile să se înmulțească sporнic și să fie binecuvîntate ?" [27]

Iar în *Șarlatanul* acest simbolism continental al fluviului este amplificat în continuare : „Aici domnea spiritul impetuos și atotcuprinzător al Vestului, al cărui reprezentant este însuși Mississippi care, reunind apele celor mai îndepărtate și mai opuse zone, le deșartă la vale de-a valma, într-un singur șuvoi cosmopolit și încrezător" (p. 15). Pe de altă parte vasul fluvial care străbate continentul, oprindu-se din loc în loc și luînd la bord noi reprezentanți ai societății americane, este un microcosmos multinațional, cuprinzînd toate rasele, naționalitățile, categoriile sociale și profesionale, cum reiese din enumerarea (catalogul) de mai jos :

„Ca în cazul pelerinilor lui Chaucer plecați spre Canterbury, ori a celor orientali trecînd Marea Roșie spre Mecca în luna festivalurilor religioase, vasul nu ducea lipsă de varietate. Băștinași de toate soiurile, și străini ; oameni de afaceri și oameni de lume ; oameni de salon și oameni ai pădurii ; vînători de ferme și vînători de faimă ; vînători de moșteniri, de aur, de bizoni, de albine, de fericire, de adevăr, și vînători și mai iscusiți ai tuturor acestor vînători. Speculanți din nord și filozofi din est ; englezi, nemți, scoțieni, danezi ; comercianți de pe linia Santa Fé înfășurați în pături cadrilate și filfizoni de pe Broadway cu cravate aurite... Quakeri în toată abjecția lor, și soldați ai Statelor Unite în toată splendoarea uniformei ; sclavi, negri, mulatri, metiși ; elegante creole spaniole și evrei francezi demodați ; mormoni și papistași ; Dives și Lazarus, saltimbanci și bocitoare, abstinenți și iubitori de petrecere, diaconi și șarlatani ; baptiști intransigenți și închinători la tărînă ; negri rînjitori și șefi de trib Sioux solemni ca niște prelați. Într-un cuvînt, un parlament pestriț, un congres universal al tuturor soiurilor acelei specii multiforme de pelerin, omul“ (*Șarlatanul*, p. 15).

După cum se vede, Melville concepe marea călătorie a personajelor sale în termenii unui pelerinaj, ai unei călătorii inițiatice și explorative. Aceasta este și una din temele esențiale ale eposului său. Toate cărțile melvilliene sînt structurate în jurul unei călătorii fizice și spirituale care are ca scop educația eroului (în cazul inocentului melvillian), sau o descindere orfică în misterul universului, o „plonjare“ în adîncuri spre a descifra sensurile lumii (în cazul exploratorilor). Se disting astfel două subteme : aceea a c ă l ă t o r i e i i n i ț i a t i c e, e d u c a t i v e a i n o c e n t u l u i (temă deja prezentă în proza lui Cooper, Hawthorne, Poe), și aceea a c ă l ă t o r i e i e x p l o r a t i v e, a p e l e r i n a j u l u i f i l o z o f i c întreprins de eroi precum Ahab. De cele mai multe ori aceste teme nu pot fi separate căci și exploratorii sînt

supuşi unor încercări iniţiatice, unor suferinţe revelatorii, iar protagoniştii din *Taipi, Mardi, Pierre* sînt în egală măsură inocenţi şi exploratori ; totuşi, în domeniul tipologiei, cum vom vedea, ele nasc anumite diferenţieri, chiar opoziţii între inocenţi şi exploratori (perechi de tipul Işmail-Ahab, Amasa Delano — Benito Cereno, Billy Budd-Claggart, etc.).

B. CALATORIA INOCENTULUI ŞI ROMANUL INIŢIERII

Cum arată şi Gilbert Durand, iniţierea este deopotrivă revelaţie, precum şi achiziţionarea condiţionată a unei a doua personalităţi, transmutarea unui destin. Ea comportă un întreg ritual de revelaţii succesive, executate lent, pe etape, urmînd îndeaproape schema agrolunară : jertfă (mutilare), moarte simbolică, renaştere la o nouă condiţie. Esenţială astfel în ritualul iniţierii este încercarea mutilantă sau sacrificială : omoruri şi jertfe rituale, mutilări sexuale (castrări), flagelări iniţiatice, care toate subliniază victoria momentană a forţelor răului şi morţii, a haosului asupra vieţii.[28] În continuare însă, eroul este salvat printr-un ritual al renaşterii, această succesiune moarte — nouă naştere descriind un „rit al trecerii" de la o etapă a vieţii la alta.

Eroii melvillieni cunosc cu toţii asemenea morţi sau mutilări simbolice (uneori chiar fizice) : Ahab, îndeosebi, suportă o serie de mutilări (castrări) iniţiatice din partea balenei. El trece şi printr-un veritabil „sparagmos" (ca să utilizăm termenul lui Northrop Frye), o dispariţie rituală de pe puntea vasului (retragerea în cabină timp de trei zile ca într-un fel de lume de dincolo) urmată de o revenire (renaştere). De asemenea el ilustrează pregnant şi scenariul focului, strîns legat de cel al iniţierii : el este unul din acei „stăpîni ai focului" de care vorbeşte Mircea Eliade, mutilaţi ritualic prin foc (vezi cicatricele sale), dar capabili să se reconstituie, să regenereze tot prin foc[29] (a se vedea mai ales cap. „Cuzinele", „Forja" şi „Lumînările" din *Moby Dick*).

Dar ne interesează aici în primul rînd tipul de inițiere prin care trec inocenții melvillieni pentru a cîștiga o conștiință matură și a se integra în societatea adultă. Ca și în inițierile eroilor (exploratorilor), inițierea novicilor se face tot printr-o serie de încercări fizice sau spirituale. Dar, cum precizează psihanaliștii [30], în vreme ce în mitul eroului protagonistul e de obicei triumfător, chiar dacă e pedepsit imediat după aceea pentru *hybrisul* său, novicele trebuie să abandoneze orice speranță a izbînzii, acceptînd supunerea totală în fața unei forțe superioare lui. El trebuie să trateze momentul încercării nu în spirit competitiv, ci ca pe un ritual al morții simbolice și renașterii în care tema supunerii e esențială. Inițierea va implica astfel un *șoc al trecerii* de la o stare la alta, un sacrificiu, mai ales al autonomiei inițiale a novicelui care acum va trebui să accepte interrelaționările sociale. Trecerea de la arhetipul originar al părintelui la substitutul patern (grupul social) ia adesea forma unei „ceremonii drastice care seamănă cu un sacrificiu către puterile ce l-ar putea reține de la evoluție pe tînăr" (C. Jung), arhetipul originar neputînd fi învins complet fără un dramatic (dar temporar) sentiment al alienării și rupturii.

Inocenții melvillieni descoperă treptat că lumea nu poate fi cunoscută prin contemplare statică, prin imersiunea panteistică în realitate (Ișmail va refuza tentația sinucigașă a plonjării în mare, a contopirii cu universalul), ci doar prin mișcare, prin *navigație* conștientă ; de aceea gînditorul ideal va fi cîrmaciul, Bulkington din *Moby Dick*, un Palinurus modern. Forma romanului melvillian devine astfel aceea a „întîlnirii", a confruntării inițiatice pe parcursul unei călătorii. Sau, cum o descrie Ihab Hassan cu referire la romanul contemporan : „o întîlnire (encounter) critică cu experiența a cărei scop este consacrarea într-o ordine morală și socială. În procesul inițierii visele capitulează în fața realității, ea presupune o reconciliere cu timpul, străduință în istorie și acceptarea finală a morții." [31]

Cum inițierea se realizează printr-o călătorie spirituală pe parcursul căreia eroul trece printr-o serie de încercări simbolice, unul din modelele romanului modern

al inițierii este, așa cum a intuit-o și Melville, *Odiseea*, un fel de Bildungsroman tragic ce conduce spre maturizarea (și întunecarea) viziunii despre existență a eroului. Însemnările lui Melville în marginea textului scot în evidență acele pasaje în care Odiseu devine conștient de existența răului în lume, se lamentează în fața Nausicăi de faptul că este o victimă a „calamității". De asemenea pasajele care dezvăluie inițierea dramatică în suferință a lui Telemah, condamnat să pribegească pe mare, „să rătăcească pe-o așa oarbă pustietate" încă de la o vîrstă tînără.

O altă sursă a literaturii inițierii, mai ales în Statele Unite, era evident Bunyan cu al său *Pilgrim's Progress* (Calea pelerinului) o istorisire a călătoriei alegorice și a educației eroului arhetipal Christian, în trecerea sa prin „Valea plîngerii", „Bîlciul deșertăciunilor" și „Orașul păcătoșilor" spre o destinație celestă. În fine, romanul melvillian al călătoriei inițiatice a beneficiat și de tradiția europeană a romanului educației și formării, de la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sau *Tom Jones* la *Educația sentimentală* și *David Copperfield*. Sau a autobiografiei spirituale propriu-zise, de la *Confesiunile* lui Rousseau la *Educația lui Henry Adams*.

Romanul american al inițierii nu începe cu *Huckleberry Finn*, așa cum credea Hemingway, ori mai recent criticul Ihab Hassan.[32] El coboară în timp pînă la Cooper, Hawthorne sau Poe, culminînd în opera lui Melville. E adevărat că la început, bunăoară în proza lui Cooper, traiectoria era inversă, nu de la inocență la experiență, ci de la maturitate la visul tinereții și inocenței de aur: „Romanele lui Ciorap-de-piele... evoluează în sens invers de la bătrînețe la tinerețea de aur. Acesta este adevăratul mit al Americii. Ea începe bătrînă, zbîrcită și încinsă într-o piele vetustă. Și urmează o năpîrlire treptată a acestei piei vetuste, spre o nouă tinerețe."[33] D. H. Lawrence descoperea astfel caracteristica fundamentală a literaturii americane, exemplificată de evoluția lui Cooper (de la bătrînețea și moartea eroului Natty Bumpo în *Pionierii* și *Preeria*, la tinerețea sa jubilantă în *Vînătorul de cerbi*) și o rezuma ca *mit al Americii*: nostalgia păstrării inocenței, a întoarcerii în urmă la starea ede-

nică a începuturilor. Inițierea nu era refuzată pînă la capăt (Natty Bumpo trecea printr-o serie de încercări inițiatice care îl maturizau și îl dezabuzau în același timp, dar ea avea ca rezultat mai mult înstrăinarea eroului, refugiul său din realitatea lumii sociale, la marginea civilizației. Era vorba deci de o falsă inițiere, sau o *deziniție*, cum o numește R.W.B. Lewis [34], nu întru societate, ci împotriva și în afara ei, caracteristică pentru o bună parte din prozatorii americani, de la Cooper și Poe la Sh. Anderson, Hemingway sau Salinger. Din acest punct de vedere se poate aprecia că în romanul american inițierea e adesea parțială, incompletă (neconducînd întotdeauna la integrare socială), iar uneori e refuzată complet : de Billy Budd, Daisy Miller, unii eroi ai lui Sherwood Anderson, ai lui Salinger etc. Daisy Miller, bunăoară, sfîrșește tragic tocmai pentru că refuză pînă la capăt convențiile sociale, conservîndu-și candoarea (în fapt ignoranța cu privire la codul de moravuri instituit). Eroii lui Sherwood Anderson nu cunosc o inițiere reală. În final ei dau semne de îmbătrînire prematură, fără să fi trecut printr-o fază a maturizării autentice. Eroii lui Salinger refuză în general „conversiunea" la lumea adultă, filistină, refugiindu-se în gesturi don-quijotești, în absenteism cultist Zen, sau crize de misticism. Nici chiar *De veghe în lanul de secară* nu e atît un roman al educației, cît unul al refuzului, al separării de lumea adultă, organizată.

În alte cazuri (majoritatea) inițierea este parțială : Huck Finn evoluează incomplet, într-un roman cu final deschis, care îl lasă suspendat între civilizație și primitivism, între adolescență și maturitate, între oraș și fluviu, ultimul simbol al unei iluzorii stări de g r a ț i e edenică la marginea societății. Decizia sa finală e ambiguă : nu o decizie a integrării, ci a explorării în continuare a „teritoriului necunoscut din față". Decizie arhetipală a majorității eroilor prozei americane. H. Fleming, de pildă, protagonistul romanului *Semnul roșu al curajului* (Stephen Crane) străbate, ca atîția alții, traiectoria de la evadare, retragere precipitată, la reîntoarcerea spăsită și nu prea convinsă în societatea organizată (aici cea a armatei). În vreme ce *Augie March* al lui Saul Bellow,

spre deosebire de multe personaje din proza contemporană, victime patetice ale experienţei, reuşeşte să evolueze spre cunoaştere, ca un Columb „al realităţii din imediata apropiere", ca un nou Odiseu, dar şi iniţierea sa rămîne oarecum incompletă, iar personajul suspendat între inocenţă şi cunoaştere, alienare şi reintegrare socială. Totuşi el descoperă o modalitate de adaptare la dramatismul şi imprevizibilul existenţei : atitudinea ludică, ironică.

Majoritatea acestor eroi, cu iniţieri eşuate dramatic ori rămase incomplete, sînt a d o l e s c e n ţ i. Întreaga literatură americană, dealtfel, pare a întîrzia în această zodie a *adolescenţei* sau *copilăriei prelungite,* incriminată de unii critici, ca spre exemplu de Leslie Fiedler : „Imagini ale copilăriei şi adolescenţei bîntuie prin cărţile noastre cele mai mari ca o mărturisire simbolică a neputinţei pe care o simţim, dar pe care n-o putem remedia..." [35] Moartea prematură (a eroilor, ori chiar a scriitorilor care i-au plăsmuit profetic), nostalgia copilăriei pierdute, rămînerea obstinată într-o atitudine adolescentină în faţa vieţii, sînt teme frecvente în literatura americană de la Cooper şi Twain, la Sherwood Anderson, Wolfe sau Salinger. Sherwood Anderson rezumă această situaţie cel mai exact : „Cînd, vorbind despre *Winesburg Ohio,* ai pronunţat cuvîntul adolescenţă, ai nimerit mai bine decît ţi-ai închipuit. Eu sînt într-adevăr imatur, voi trăi şi voi muri imatur" [36]. Arhetipală pentru atitudinea adolescentină rămîne şi figura lui Huckleberry Finn, eternul inocent primitiv, semiurbanizat, care părăseşte oraşul (pentru a nu fi „adoptat şi ţivilizat") şi refuză parţial creşterea, maturizarea, erou care poate fi lesne recunoscut şi în proza lui Gertrude Stein, Scott Fitzgerald (Jay Gatsby), Wolfe, Jack London, Sherwood Anderson, Salinger, Kerouac, ori în filmele lui Marlon Brando şi James Dean.

Aceste teme purced în egală măsură din experienţa socială a Americii (din *cultul inocenţei,* dominant mai ales în secolul XIX), din tradiţia romantică a introspecţiei melancolice şi a frondei adolescentine (Rousseau, dar şi Goethe — „Suferinţele tînărului Werther"), ori din

interesul crescînd de mai tîrziu acordat primitivismului, vîrstei nealterate de convenienţele sociale (Bergson, Freud). Cultul inocenţei a debutat ca o „veritabilă epidemie a încrederii în om (R.W.B. Lewis), o reacţie firească împotriva teoriilor calvine despre natura coruptă a omului şi păcatul originar. Noua doctrină religioasă unitarianistă (la care a aderat şi Emerson) declara rituos că „toată omenirea se naşte eliberată de păcat şi nu are în ea corupţie morală ori vreo propensiune spre rău — cu toţii sînt perfect inocenţi — ei vin pe lume în aceeaşi stare în care se afla Adam înainte de cădere.“ [37] Ca atare Emerson, Thoreau şi atîţia alţii vor glosa pe tema inocenţei universale, iar Whitman se va închipui în postura „rapsodului cîntecelor adamice“. Dar accepţiunea etică a inocenţei este repede depăşită spre o accepţiune mai largă, metafizică şi socială, în care inocenţa americană începe să însemne disponibilitate absolută în faţa istoriei, posibilităţi mereu virgine de dezvoltare, vocaţia eternă a începuturilor în care au crezut primii colonizatori, şi în care se credea în continuare, adică capacitatea de a lua mereu lucrurile de la capăt ca şi cînd nimic nu s-ar fi întîmplat. Aceasta este utopia Americii, iluzia teritoriului cu desăvîrşire nou, a „ţării promise“, edenice, în care se poate edifica o nouă existenţă eliberată de erorile trecutului. In fine, în planul cunoaşterii, această atitudine a născut o veritabilă filozofie a inocenţei, *o viziune* asupra lumii a cărei disponibilităţi (şi limite) le-au exemplificat Emerson, Thoreau, Whitman. Această viziune respingea existenţa răului (marea lui Whitman, bunăoară, este lipsită de violenţă şi forţe destructive, nu are rechini, nu stă sub semnul canibalismului universal, ca la Melville), nu recunoştea dramatismul existenţei, eroarea tragică, inechitatea socială sau morală.

Dar de la bun început viziunea inocentă a fost pusă sub semnul întrebării, respinsă de scriitorii mai sceptici ai Americii. Aşa, spre exemplu, Henry James-bătrînul, tatăl scriitorului, a făcut o critică exactă şi cuprinzătoare a mitului inocenţei americane, a atitudinii adamice. El a demonstrat vulnerabilitatea inocentului, postura sa izolată în lume, psihologia sa rudimentară, reticentă, şi ca atare necesitatea tragismului şi a „căderii adamice“

(a experienței) pentru împlinirea cunoașterii și a personalității umane. „Orice om care a atins anii adolescenței sale intelectuale începe să bănuiască că viața nu e o farsă comică... ci că, dimpotrivă, ea înflorește și rodește din cele mai profunde adîncimi tragice". [38] De aceea Henry James-bătrînul va găsi figura inocentului adamic drept „obtuză, somnolentă, inconștientă... prozaică și neaventuroasă", și va teoretiza necesitatea căderii adamice, a inițierii în experiență, „o veritabilă ascensiune la un nivel uman normal", social (dealtfel una din lucrările sale se intitulează *Societatea, forma răscumpărată a omului*, 1879).

Un alt eseist al acestei perioade, Horace Bushnell, ajunge la concluzii similare. El definește experiența umană ca un ciclu necesar al căderii și renașterii, ca o dramă a „luptei cu răul, o cădere și o salvare", repunînd astfel în drepturi viziunea tragică în filozofia americană. Tot Bushnell prefigurează cu multă pertinență destinul viitor al inocentului american, alienarea sa socială-fără posibilitatea răscumpărării atîta vreme cît acesta refuză experiența și își reneagă relațiile cu trecutul, tradiția familială și socială. [39] Procesul fusese deja intuit și de o serie de scriitori premergători lui Melville. Hawthorne, de pildă, studia în *Faunul de marmură* (subintitulat „O transformare") efectele inițiatice pe care o experiență dramatică le are asupra unui inocent arcadian ca Donatello, maturizat radical printr-o asemenea „felix culpa". „Transformarea" este această călătorie spirituală tragică de la inocență la conștiința răului, o traiectorie a inițierii prezentă mai apoi în aproape toate romanele lui Henry James, Melville, Wolfe, Hemingway, Faulkner, rezumată astfel de criticul R. W. B. Lewis : „*nașterea inocentului, incursiunea în lumea necunoscută, coliziunea, căderea fericită, înțelepciunea și maturitatea produsă de suferință*" [40]. La toți acești prozatori inițierea ia o formă tragică, cu atît mai evidentă cu cît utopia inocenței este mai adînc înrădăcinată în mentalitatea eroilor. Dar spre deosebire de majoritatea scriitorilor acestui secol, care sentimentalizează motivul inițierii tragice, a pierderii inocenței, Melville sau James, bunăoară, adoptă o postură dialectică, ironică, față de inocență și inițiere

(ca în *Billy Budd* sau *Cupa de aur)*; în vreme ce își mărturisesc nostalgia pentru un centru static, senin, edenic („insula perdita" sau atolul din „Atlanticul învîrtejit de uragane" al sufletului), ei înțeleg că repaosul este iluzoriu, că esența lumii este mișcarea, creșterea și schimbarea dialectică.

C. EDUCAȚIA INOCENȚILOR MELVILLIENI

Cum remarcă și criticul Merlin Bowen, în toate narațiunile melvilliene există un protagonist în conflict cu întreg universul.[41] Pe această cale el încearcă să-și definească poziția în lume și să se autodefinească, explorarea lumii însoțindu-se în literatura americană a secolului al XIX-lea cu autoexplorarea (Emerson, Thoreau, Whitman). Ambele întreprinderi sînt extrem de dificile: Melville își pune eroii să comenteze complexitatea dezarmantă a sufletului uman, natura sa indescifrabilă, „egipteană": „Noi nu ne cunoaștem decît după nume; ca niște scrisori sigilate, nu ne putem citi decît inscripțiile de deasupra." *(Mardi,* cap. CXXVI). Sau: „Datele pe care viața le furnizează spre alcătuirea unei aprecieri juste a unei alte ființe, sînt la fel de nefolositoare ca în geometrie o singură latură pentru determinarea întregului triunghi." *(Șarlatanul,* cap. XXXVI). În egală măsură e dificilă și explorarea lumii exterioare, o procesiune de semne mistificatoare și „măști de mucava" care ascund esența fenomenelor.

În același timp însă Melville insistă asupra faptului că inițierea și cunoașterea pot fi procurate doar pe calea *experienței directe,* nu prin intermediari sau contemplare detașată. Donjalolo, unul din regii prototipici din *Mardi,* este condamnat (sub amenințarea morții) să nu părăsească fortăreața naturală închisă între munți, cu cele două palate ale sale, și ca atare încearcă să cunoască lumea prin mesageri, prin delegați; soluție falimentară, căci aceștia nu-i transmit decît informații contradictorii, neverificabile. Sinele nu se poate defini decît pe calea experienței, adică a relației cu ceilalți, cu lumea care i se opune: „Căci deși sufletul nud al omului cu

siguranță conține un element latent al productivității, încă nu s-a văzut copil născut doar dintr-un singur părinte; experiența vizibilă a lumii este acea forță procreativă care impregnează muzele; hermafroditii eficienți în sine nu sînt decît o legendă". *(Pierre*, p. 293). Pasajul se referă la eșecul lui Pierre ca artist, tocmai pentru că a neglijat experiența de viață, a încercat să extragă literatura sa juvenilă dintr-o autocontemplare narcisistă.

Tot în *Pierre* Melville rezumă și *etapele inițierii* inocentului, ale creșterii și uceniciei sale :

> „Priviți acel mic mormoloc, cît timp îi trebuie să învețe să stea singur pe picioare!... mult va trece pînă ce treptat acest copil va învăța să stea singur fără ajutor. Și curînd, ajungînd om matur, el își va părăsi chiar mama ce l-a născut, și tatăl ce l-a conceput, ca să treacă mările poate, ori să se stabilească în depărtatele ținuturi ale Oregonului. Priviți acum sufletul lui. În germene el este strîns înfășurat din toate părțile de lume, precum coaja înfășoară miezul cel mai fraged; apoi el se naște din carapacea lumii, dar încă mai stă agățat de ea; încă mai strigă după sprijinul mamei sale, lumea, și a tatălui său, Dumnezeirea. Dar va învăța totuși să fie independent, deși nu fără multe lacrimi amarnice, și multe căderi jalnice". *(Pierre*, cap. XXII, p. 335).

Fiecare dintre eroii lui Melville începe ca un inocent jubilativ, un călător pătimaș pornit în căutarea lumii edenice, a paradisului primitiv, veșnic verde (polinezian sau cvasi-polinezian). Tommo, Omoo, Taji, Redburn, „Jacheta albă", Ismail, Pierre, sînt în linii mari același personaj adolescentin, parțial autobiografic, nutrind visul lumii de aur încercînd să măsoare lumea reală din perspectiva lui. El este reprezentant al burgheziei americane, idealiste, alimentată de lecturile romanțioase și aventuroase (în genul cărților scrise de Frederick Marryat) un *erou livresc* așadar, care mereu judecă realitatea prin prisma cărților, aplicîndu-i comparații bombastice, livrești. Specia era ironizată de Melville încă în *Taipi:* „Niște

flăcăiandri pletoşi şi cu gîtul gol, mînaţi deopotrivă de spiritul de aventură (în original „lecturile din căpitanul Marryat", n.n.) şi de sărăcie, îmbarcaţi la Nantucket pentru a face o excursie de plăcere în Pacific şi cărora grijuliile lor mame le-au dat să aibă cu ei şi cîteva sticle cu lapte, s-au întors de multe ori persoane respectabile, în puterea vîrstei" (cap. III, p. 28).

Dar înclinaţia spre aventură, spre călătorie, este oportună de vreme ce pe această cale se desăvîrşeşte educaţia inocentului. Işmail exemplifică cel mai bine acest fapt. În cazul său evadarea pe mare este motivată atît de o pasiune romantică pentru explorare, pentru locurile îndepărtate, exotice şi oraşele legendare, cît şi de tentativa depăşirii impasului existenţial în care se află eroul la început. În locul sinuciderii, a „pistolului şi glonţului", el alege expediţia pe mare, aparent un remediu mult prea radical de vreme ce acesta echivalează cu părăsirea confortului domestic, a unei „familii vechi, cu vază" şi a lumii uscatului, cunoscute. Dar treptat expediţia sa va primi semnificaţia unei renaşteri (simbolizată şi de salvarea sa în final din cataclismul care distruge vasul), o intrare dramatică într-o nouă stare existenţială, aceea a maturităţii obţinute prin experienţă. Destinul lui Işmail urmează deci traiectoria obişnuită de la inocenţă edenică la maturitate, printr-un fel de moarte spirituală (înghiţit temporar de vortexul mării) din care eroul apoi renaşte la o viaţă superioară. Întocmai ca şi fierarul Perth care, încurcînd lamentabil iţele vieţii sale pe uscat, caută refugiu pe mare ca o „nouă viaţă fără vinovăţia unei morţi intermediare.

Şi alţi eroi, Redburn, Jacheta albă, Pierre, părăsesc dintr-un motiv sau altul, confortul aparent al casei părinteşti pentru a se arunca în lume în căutarea experienţei. În momentul rupturii ei par nişte inocenţi adamici fără nici cea mai rudimentară intuiţie a dramatismului existenţei. Pierre, bunăoară, duce o existenţă cvasi-fatală în paradisul pastoral de la Saddle Meadows, dominat de autoritatea maternă, redus la inconştienţă şi somnolenţă candidă, asemănătoare celei descrise în cazul indigenilor primitivi din *Taipi*. Viaţa la ţară întîr-

zie, în aceste condiţii, educaţia sa ; la nouăsprezece ani Pierre se comportă încă ca un „animal robust", plin de vitalitate, dar complet inconştient, crescut în cultul frumuseţii aristocratice, artificiale, a privilegiilor de castă şi a idealismului oedipian. De aceea desprinderea sa de mediul familial va avea asupră-i efecte traumatice : deşi absolut necesară, eroul nu-i va supravieţui.

Ruptura cu viziunea inocentă a lumii de aur şi a paradisului copilăriei este aproape întotdeauna prefaţată de o călătorie, o aventură în spaţiu (în majoritatea cazurilor pe mare, în *Pierre* pe uscat, spre metropola nordului) şi evenimentul ei principal este o c ă d e r e a d a m i c ă, reală sau simbolică, un şoc al iniţierii. După G. Durand, diferitele *simboluri catamorfe* sînt legate de tema timpului nefast şi mortal, a angoasei umane în faţa temporalităţii.[42] Însuşi actul naşterii poate fi însoţit de o cădere traumatică, pentru a nu mai vorbi de faptul că primele experienţe locomotorii ale omului prilejuiesc descoperirea dramatică a căderii şi gravitaţiei. Bachelard, pe de altă parte, vorbeşte chiar despre un „complex al lui Anteu" pe care îl resimte persoana ce părăseşte contactul confortabil cu pămîntul : ameţeala, în acest caz, este o reamintire brutală a condiţiei noastre terestre, limitate.[43] Eroii melvillieni trăiesc şi ei, în forme variate, aceste căderi traumatizante, şocuri ale intuirii limitelor ce definesc condiţia umană : în *Redburn* eroul are revelaţia dramatică a oraşului european malefic, infernal, cu totul surprinzător pentru imaginaţia sa idealistă ; Pierre trăieşte o serie de asemenea revelaţii (adevărate prăbuşiri ale fiinţei sale interioare ori a ordinei idilice a lumii imaginate de el) ; Işmail descoperă în capitolul *Cazanele* (XCV) din *Moby Dick* (experienţă care ia forma coşmarului derutant) riscurile deosebite şi ambiguitatea explorării idealiste care poate conduce pe nesimţite la dezastru, nu „spre vreun liman aflat înaintea noastră" ci dincolo de toate limanele, spre haos. Această revelaţie are loc semnificativ după trezirea bruscă a eroului, adormit la cîrma vasului din cauza contemplării idealiste a focului de sub cazane. În fine, în *Billy Budd* protagonistul trăieşte şocul catastrofal al intuirii răului insidios şi a inechităţii, reprezentate de maleficul Claggart, cel care

îl acuză pe nedrept de complot — şoc atît de puternic încît îi curmă posibilitatea disculpării (vorbirea) şi îl împinge instinctiv la crimă.

Expunerea inocentului la răul lumii, temă universală a romanelor educaţiei, mai ales în secolul al XIX-lea, ia astfel forma radicală a şocului iniţiatic şi a căderii adamice. Tema *căderii necesare* o reţinuse Melville deja din unele piese ale lui Shakespeare *(Richard al doilea, Henric al cincilea)* din poemul lui Milton ori opere similare ale lui Dryden şi Byron (Dryden, de pildă, scrisese o versiune dramatică a *Paradisului pierdut* intitulată *Starea inocentă şi căderea omului).*[44] O serie de eroi ai lui Melville trăiesc spaima căderii, *hipsofobia* caracteristică şi operei lui Poe. În *Taipi* cei doi eroi ating valea edenică după o serie de căderi terifiante pe hornul unei prăpastii. Redburn, urcat pe vreme de noapte să desfăşoare o pînză, e cuprins de groaza prăbuşirii în vid, ca în coşmarurile din copilărie. Dar curînd el ajunge să-şi domine această spaimă şi astfel îşi schimbă şi postura umilitoare de pe vas, de simplu salahor, urcînd acum frecvent pe catarg, cuprins de o bucurie delirantă în vecinătatea cerului, simţindu-se un nou Sam Patch, un plonjor din înălţime. Interesant este faptul că imaginea *plonjorului* (centrală şi în poemul epopeic al lui W. C. Williams, PATERSON) are în opera melvilliană cel puţin trei accepţiuni simbolice : 1. de arhetip al exploratorului, al călătorului epopeic care sondează adîncimile infinite ale existenţei ; 2. arhetip al inocentului care plonjează în experienţă (deci o plonjare iniţiatică) şi 3. arhetip al idealistului melvillian care simte ispita panteistă a contopirii cu realitatea contemplată din vîrful catargului, cu propria sa imagine surprinsă narcisist în apa mării (a se vedea mai ales cap. XXXIV, „Omul de pe catarg", din *Moby Dick).*

Sensul al doilea, cel iniţiatic al căderii, este exemplificat cel mai bine de prăbuşirea protagonistului din *Jacheta albă* în mare. Aici intervine şi un alt simbol iniţiatic, acela al tunicii albe purtate de protagonist, veşmînt care sugerează inocenţa sa şi care îl izolează în mod nedorit între ceilalţi, atrage atenţia asupra sa, protago-

nistul fiind astfel mereu selectat pentru munci oneroase şi periculoase. Cum de cîteva ori acest strai alienant şi nepractic (forma sa este perfect adaptată idealismului eroului, el fiind compartimentat într-o sumedenie de buzunare ce ascund obiecte netrebuincioase sau cărţi nefolositoare pe un vas de război) este pe punctul de a primejdui viaţa sa, eroul încearcă de mai multe ori să-l abandoneze, să-l revopsească în negru, să-l ofere în schimb pentru alte obiecte. Fără succes, însă, întrucît acesta este legat intim de fiinţa lui şi nu poate fi părăsit decît la modul simbolic, iniţiatic, aşa ca în scena finală a căderii în apă (cap. XCII) cînd, suspendat între viaţă şi moarte, imobilizat de jacheta sa, eroul o spintecă cu cuţitul „parcă m-aş fi spintecat pe mine", ieşind din ea (şi din apă) ca într-o nouă naştere, cu cordonul ombilical (inocenţa sa anterioară) retezat. Căderea propriu-zisă într-un *maelstrom* purpuriu (culoarea sîngelui care îi înceţoşează privirea) reprezintă admirabil, fizic şi simbolic, şocul trecerii eroului în noua stare a maturităţii, dramatica operaţie obstretică care îl va smulge din inocenţa sa infantilă şi destructivă. Aceeaşi operaţie se va repeta ritualic şi în alte romane, punctînd mereu experienţa morţii şi renaşterii simbolice a eroilor (Tashtego salvat de Queequeg de la înec în corpul balenei, Ismail salvat de sicriul-canoe al lui Queequeg din maelstromul ce înghite totul în final, Pip, în acelaşi roman recuperat din căderea sa în adîncurile misterioase ale mării, etc.).

Maelstromul (vortexul) e o imagine arhetipală multivalentă în proza melvilliană, simbolizînd în primul rînd experienţa proteică, copleşitoare, dacă eroul se lasă în voia ei, iniţiatică şi definitorie dacă eroul o confruntă curajos (în vechile mitologii vortexul sferic universal, numit Tao în extremul orient, era originea tuturor lucrurilor). El are şi sensuri sexuale sau demonice (Blake îşi imagina iadul ca un vîrtej format dintr-un intestin şerpuitor). De aceea el este asociat în *Mardi* cu Hautia, femeia fatală, vrăjitoare, care ispiteşte eroul dar care o sacrifică pe Yillah, femeia angelică, simbol al inocenţei neroditoare ce nu poate supravieţui. Hautia (şi vortexul) au astfel un sens ambivalent, pozitiv şi negativ în acelaşi timp. In cap. CXCI ni se vorbeşte despre războiul

cu inocenţii purtat de rasa mardienilor obişnuiţi (ca şi Hautia) împotriva fiinţelor angelice, androgine ca Yillah. Oricît de crudă, această vînătoare-cruciadă a fost necesară : ea a expulzat din lume fiinţele fragile, hermafrodite — inocenţii — care, atunci cînd sînt rupţi ca nişte „muguri" din starea lor edenică (Yillah, Jimmy Rose, Billy Budd au nume simbolice florale) şi coborîţi în istorie, nu pot supravieţui. *Billy Budd* pare chiar a decreta sacrificarea necesară a inocenţei, crucificarea ei cîtă vreme ea rămîne divorţată de cunoaştere şi istorie. In mod semnificativ, această operă care sintetizează convingător tema căderii necesare a inocentului încheie opera melvilliană întocmai ca şi *Faunul de marmură*, opera lui Hawthorne, sau *Cupa de aur*, opera lui James (toate aceste cărţi pe aceeaşi temă a compromiterii inocenţei).

Motivul căderii adamice se înscrie în proza melvilliană între alte imagini şi simboluri catamorfe : turnuri prăbuşite *(Clopotniţa, Pierre)*, finaluri apocaliptice de roman în care eroii sînt înghiţiţi de un vortex, se prăbuşesc în noapte şi moarte *(Moby Dick, Pierre, Şarlatanul)*; toate subliniind, ca şi în proza lui Poe, fragilitatea lumii sociale şi spirituale a secolului XIX, dezechilibrul ei, necesitatea declanşării unor mari mişcări escatologice primenitoare.

Iniţierea tragică a inocenţilor melvillieni urmează mai multe direcţii ; ea poate fi o iniţiere existenţială, erotică, socială şi morală, sau metafizică (filozofică).

INIŢIEREA EXISTENŢIALĂ presupune definirea unei atitudini faţă de existenţă, a unui modus vivendi. Cum am văzut, la început eroul este un tip livresc, frecventator al unor cărţi romanţioase sau ezoterice, conservîndu-şi cu aroganţă superioritatea culturală (unul din motivele pentru care Taji evadează de pe vas este „vulgaritatea" celorlalţi marinari ce nu sînt în stare să-i identifice citatele din tratatul despre melancolie al lui Burton). Pe de altă parte, cultura sa livrescă este un handicap în faţa experienţei, eroul devenind incapabil de o trăire autentică, neliteraturizată. *Donquijotismul* acestor personaje le conduce spre erori burleşti şi umilinţe insuportabile care agravează înstrăinarea lor socială.

Inocenții melvillieni au la început o atitudine ludic-hedonistă, euforică și adesea iresponsabilă, simbolic rezumată de Melville în povestea vasului „Burlacul" (*Moby Dick*, cap. CXIV), vas al succesului comercial, al atitudinii pragmatice superficiale, ignorînd cu desăvîrșire elementul dramatic al existenței (refuzînd, de pildă, să creadă în existența lui Moby Dick). În *Taipi*, *Mardi*, *Moby Dick*, *Pierre*, *Șarlatanul*, sau proza scurtă „Paradisul burlacilor", scriitorul reprezintă inocența printr-o galerie de celibatari afabili, trăind utopia unei existențe fără griji, ca un nesfîrșit festin peste care ei tronează conviviali și inconștienți (motivul respectiv preexistă în proza lui Rabelais, Dickens — „Clubul Pickwick" — sau Hawthorne). Astfel Tommo, Taji, Ișmail, Redburn sau Jacheta albă, precum și o serie de personaje secundare ca Amasa Delano, regele celibatar Abrazza, etc. („Haideți" — îi îndeamnă Media pe ceilalți călători din *Mardi*, „să ieșim iar în soare și, întocmai ca și nepăsătorul burlac Abrazza... să întoarcem spatele spre latura umbroasă a insulei" — *Mardi*, p. 486) privesc realitatea cu naivitate și umor. Viziunea lor comică nu lasă (cel puțin la început) să se acumuleze probele dramatice despre existență, să încolțească suspiciunea în sufletul lor benign. Ei sînt eroi expansivi, naiv-panteiști, ce vor să îmbrățișeze întreaga umanitate, să fraternizeze cu universul: astfel Redburn sau Ișmail, de pildă, idealizează oceanul în momentele sale de calm, vibrînd la unison cu el într-o romantică ispitire spre contopirea cu cosmosul; iar Pierre vede cu entuziasm naiv, din habitatul său pastoral de la Saddle Meadows, „o lume fără cusur, pată, ori semn, o lume a frumuseții și a bucuriei eterne" (*Pierre*, p. 85).

Inocentul melvillian este de obicei prea puțin implicat în acțiune, mulțumindu-se cu postura *observatorului detașat*, ori fiind constrîns s-o accepte. Tommo din *Taipi* nu poate depăși condiția de outsider, de observator neimplicat, întrucît el înțelege prea puțin etosul și obiceiurile băștinașilor, și se află într-o stare de semicaptivitate (agravată de boala piciorului său — boală, să nu uităm, cauzată tocmai de neputința sa de a se adapta la viața primitivă). Un observator este multă vreme și

Taji sau Ismail (de altfel ei dispar o vreme din naraţiune, devenind o simplă voce neutră, de narator), Redburn sau Jacheta albă. Ultimul face chiar elogiul posturii detaşate, focale (deasupra tuturor) a celui care urcă pe catarg, judecînd firea oamenilor printr-un determinism naiv în funcţie de poziţia lor pe vas : cei de jos nişte troglodiţi ursuzi, violenţi şi corupţi, cei de pe gabie contemplatori surizători, optimişti, influenţaţi de clarul cerului şi al mării *(Cojocelul alb*, I, p. 72). Tot astfel prind gustul reveriei şi al detaşării contemplative în înaltul catargului Redburn, Ismail sau Billy Budd ; adesea însă, ei simt în egală măsură ispita saltului în gol, impulsul sinucigaş, narcisist al contopirii cu propria imagine reflectată în mare.

Contemplaţia detaşată este una din formele *evaziunii* din realitate practicate de inocenţii melvillieni. O formă şi mai evidentă este fuga de civilizaţie, călătoria în căutarea paradisului primitiv, polinezian, a insulei de aur, „Perdita", vag întrezărită şi apoi definitiv pierdută. Motivul i n s u l e l o r p a r a d i s i a c e ale sudului este fundamental în proza melvilliană. Sensul lor simbolic este multivalent : „insulele paradisiace sînt cele pe care miturile chineze le plasează în marea orientală şi pe care nenumăraţi împăraţi au încercat să le atingă... Ori se ştie că ele nu pot fi atinse decît de cei care pot să zboare, adică de nemuritori." [45] Astfel ele sînt în general inaccesibile sau greu accesibile din cauza unor obstacole dificile ori a unor serii de încercări iniţiatice la care eroul e supus înainte să le cucerească. Dar ele îl ispitesc pe călător întrucît îi oferă promisiunea vieţii renăscute sau eterne, a calmului şi a păcii primordiale, a refugiului salvator. Insula devine simbolul vieţii născute din agitaţia amniotică a oceanului, rod al fuziunii între principiul masculin (muntele al cărui vîrf izbînditor este tocmai insula) şi principiul feminin (marea) ; sau simbol al acelui centru universal al calmului germinativ (vezi capitolul „Marea armadă" din *Moby Dick* care descrie un arhipelag de balene-insulă în mijlocul oceanului agitat, t o p o s al armoniei şi creaţiei universale) şi al naturii protectoare, materne, ca un pîntec la care eroul aspiră să se reîntoarcă. De aceea motivul insulei paradisiace este

strîns legat de cel al *insulei ca refugiu*: întrucît „insula este imaginea mitică a femeii, a fecioarei, a mamei", numeroşi eroi au vocaţia retragerii insulare, „sinonim cu întoarcerea la mamă". [46]

Semnificativ, călătoria eroilor melvillieni în căutarea insulei paradisiace debutează printr-o dezertare de pe vasul civilizaţiei occidentale. Motivele sînt numeroase: calvarul existenţei austere, privative de pe vas („Nimic proaspăt în jurul nostru... nimic verde la vedere... Oh, să te răcoreşti privind un fir de iarbă" — *Taipi*, p. 13); disciplina marţială, despotismul căpitanilor, viaţa rutinieră, fără orizont, petrecută între somn şi cart, dar mai presus de toate, ispita reîntoarcerii la existenţa primitivă, la utopia „sfîrşitului efortului social, la lumea inocentă a dorinţelor împlinite şi la societatea umană a libertăţilor absolute" care este, după Northrop Frye, mitul fundamental al artei. [47] Regresiunea la natura primitivă ar echivala cu o reîntoarcere la uter, o naştere sau o renaştere întru inocenţă (de unde şi sugestivul imagism al coborîrii pe hornul abrupt, al muncilor trecerii în valea taipiană, în noua stare existenţială — observat şi de D.H. Lawrence [48]).

Dar aparent edenica insulă Nuku Hiva din Pacific este opusă în primul rînd societăţii americane mercantile a secolului XIX, aflată într-o perioadă a expansiunii economice şi utilitarismului nedisimulat. La o privire superficială (precum aceea a inocentului melvillian) edenul insulelor polineziene oferă o serie de avantaje asupra civilizaţiei occidentale: spontaneitate a trăirilor, inocenţă, simplitate naturală, abundenţă, gratificarea simţurilor, absenţa efortului şi a disciplinei constrîngătoare, a răului social, violenţei şi crimei. După James Baird [49], Melville şi eroii săi aspiră la un *primitivism* autentic, comparabil cu cel al lui Stoddard, Becke, Pierre Loti, Gaugain, Lisle, Lautrémont, Rimbaud. Melville ar fi astfel unul din promotorii noului curent primitivist din a doua jumătate a secolului XIX, reconsiderînd simbolurile şi arhetipurile culturii primitive, dar în mod creator, construindu-şi noi *autotipuri* după modelul acestora. Primitivismul modern este deci, în esenţă, „un mod de simţire care substituie simbolurile creştine tradiţionale /

considerate uzate / cu un nou limbaj simbolic inspirat din cultura orientală a Oceaniei şi Asiei." [50] Melville ar fi după criticul citat un primitiv autentic întrucît în opera sa experienţa polineziană nu supravieţuieşte doar ca atmosferă sentimentalizată, ci ca sensibilitate simbolică şi chiar viziune. Cele douăzeci şi şase de zile petrecute de scriitor în valea Taipi şi şase luni în zona Pacificului au fost trăite intens, germinînd o serie de autotipuri şi simboluri cu totul noi care înlocuiesc în proza melvilliană simbolurile tradiţionale ale culturii occidentale.

Într-adevăr, o temă importantă a acestei opere este aceea a disputei între primitivismul oriental şi civilizaţia occidentală, temă ce ia uneori forme dramatice, precum aceea a războiului subversiv al religiilor primitive (şi al modului de simţire primitiv) cu religiile şi cultura occidentală (în *Moby Dick* [51], *Benito Cereno,* parţial în *Mardi* şi *Şarlatanul).* Pe de altă parte inocentul melvillian (ca şi exploratorul, navigatorul) este adesea un primitiv, prelucrare a arhetipului polinezian, un „puer aeternus" : marinarul barbar, solitar (ca „vikingul" Jarl din *Mardi* sau bărboşii mateloţi din *Jacheta albă*, „semănînd cu o ceată de regi păroşi din neamul merovingienilor, ori de longobarzi sălbatici") sau „marinarul chipeş", un Adam primitiv cu o frumuseţe senzuală, polineziană (precum Billy Budd). În fine, în toate operele lui Melville (chiar şi cele ce nu se ocupă de experienţele marine) se repetă aceleaşi arhetipuri polineziene : băştinaşul inocent, înţeleptul oriental, copacul vieţii (palmierul sacru), golful edenic şi valea polineziană paradisiacă (pînă şi peisajul american bucolic de la Saddle Meadows este descris în aceşti termeni) sau diferitele imagini care alcătuiesc un complex simbolic al reîntoarcerii la pîntec (lacul polinezian, caverna, valea, prăpastia). [52]

Dar scena cheie din *Taipi*, aceea a descinderii anevoioase în valea paradisiacă, are şi un alt sens decît cel al reîntoarcerii la inocenţa stării prenatale, sens care atrage atenţia asupra atitudinii ambivalente, critice, a lui Melville faţă de tema primitivismului. Ea reprezintă, cum am văzut, şi o c ă d e r e i n i ţ i a t i c ă : eroul trece printr-o serie de încercări arhetipale (traversarea unor

rîuri, rîpe, urcuşuri şi coborîşuri sisifice) ca după cinci zile şi nopţi de efort să parcurgă ultimul obstacol spre valea promisă (un perete abrupt de cascadă), aruncîndu-se în gol cu riscul vieţii. Pe moment el nu va înţelege semnificaţia iniţiatică a căderii sale ; abia mai tîrziu va recunoaşte treptat prăpastia care există între el şi starea primitivă, imposibilitatea evadării din timp şi din istorie. Edenul primitiv îşi va descoperi pentru erou şi cealaltă faţă : spectrul dramatic al canibalismului, inerţia (somnolenţa) animalică, ignoranţa, incapacitatea comunicării (absenţa unui limbaj elaborat) indolenţă şi dezinteres faţă de condiţia de explorator. Insula melvilliană este o lume a izolării fragile ce nu poate rezista în starea ei „naturală", divorţată de istorie şi civilizaţie, *corupînd* şi fiind la rîndu-i *coruptă* de influenţele din afară. Astfel primele naraţiuni ale lui Melville anticipează, bunăoară, romanele conradiene ale „junglei" *(Nebunia lui Almayer, Lord Jim, Inima întunericului, Victorie)*: toţi eroii melvillieni vor trăi un sentiment al alienării şi captivităţii în paradisul primitiv, un „complex al lui Iona" — adică fiorul claustrării într-un fel de pîntec de balenă [53] (a se vedea şi izomorfismul celor două imagini, insula albă şi balena albă, ambele rîvnite de exploratorii melvillieni, ambele înghiţindu-i şi apoi eliberîndu-i după o perioadă iniţiatică). Dar aceste experienţe nu conduc în general la dramatica depersonalizare, descompunere fizică şi morală a unui Almayer, Kurtz sau Heyst ; eroii lui Melville aleg într-un tîrziu calea reîntoarcerii „acasă", la civilizaţie.

Aşadar *primitivismul* este o soluţie riscantă în romanele melvilliene. In *Mardi* toţi primitivii apar ca inşi incompleţi : atît cei aparţinînd nordului european (Jarl, „vikingul"), cît mai ales reprezentanţii sudului polinezian (băştinaşii cu numai o jumătate a trupului tatuată, ca Samoa, liniile tatuajului încercuindu-le ochii, buzele, urechile, nasul, handicapîndu-le capacitatea de percepţie şi comunicare). Iată de ce Tommo refuză să fie tatuat în *Taipi*, să fie convertit la o nouă credinţă şi viziune existenţială, fără posibilitatea recuperării. În *Jacheta albă* primitivul se va dovedi ineficient şi solitar pe vasul de

război. În *Moby Dick,* în schimb, primitivismul pare salvator pînă la un punct (vezi relaţia Ismail-Queequeg), dar să nu uităm că cei trei harponieri indigeni ai vasului sînt în întregime controlaţi de inteligenţa superioară a lui Ahab, funcţionînd ca un fel de braţe ale lui, împlinindu-se doar în mariajul simbolic cu civilizaţia (cuplul Ismail—Queequeg reaminteşte perechile Tommo-Cory-Cory, Taji-Samoa, etc.). În *Benito Cereno, Şarlatanul, Israel Potter* sau *Billy Budd* primitivismul (şi arhetipul inocentului primitiv) ia o înfăţişare agresivă, uneori chiar diabolică, într-o răsturnare spectaculoasă a sensului de pînă atunci al modului de viaţă „natural", nepervertit de civilizaţie. În fine, în *Pierre* este ironizată utopia primitivismului salvator ori a inocenţei fetale într-o vale cvasi-taipiană a somnolenţei şi inconştienţei (aici plasată simbolic în nordul Statelor Unite). Pentru a se împlini Pierre trebuie să se smulgă din aparentul eden familial, dominat de mamă, şi să se piardă în existenţa tentaculară a metropolei. Aici însă va deveni victima unei alte utopii : aceea a femeii salvatoare, femeia copil (Isabel, variantă a lui Yillah din *Mardi),* instinctuală şi primitivă, a cărei influenţă se va dovedi la fel de nefastă ca şi aceea a bucolicului ţinut al copilăriei.

Iniţierea existenţială a eroilor melvillieni cunoaşte adesea forme dramatice. Şocul revelaţiei produce o maturizare forţată a lor, eroii pierzîndu-şi umorul, pofta de viaţă şi aventură, căzînd într-o stare de depresiune ipohondră şi mizantropism, de negare totală a sensurilor vieţii. Unele dintre aceste personaje nici nu supravieţuiesc revelaţiei (Taji, Pierre, Billy Budd, Benito Cereno, Bartleby) ; altele se retrag într-o atitudine de expectativă dezabuzată, în mutism, sihăstrie, exil (Redburn, Israel Potter, personaje ursine, mizantropice din *Şarlatanul* — „titanul invalid", Moredock, Pitch). Prozele lui Melville aduc în prim plan oameni solitari, autoexilaţi, exploratori retraşi la marginea societăţii civilizate (precum Natty Bumpo în *Preeria* lui Cooper) sau cruciaţi neînduplecaţi care îşi consumă revolta pînă la ultimele consecinţe. Puţini reuşesc să depăşească această criză a revelaţiei şi să avanseze spre o viziune matură care să respingă extremele inocenţei jubilante ori scep-

ticismului nihilist şi să recunoască natura dialectică a realităţii, albă şi întunecată în acelaşi timp întocmai ca feţele ţestoasei. Unul din aceste rare personaje, parcurgînd întreaga traiectorie a iniţierii existenţiale, este Işmail : el evoluează de la furia ipohondră iniţială (debutînd însă pe fondul unei inocenţe adolescentine, superficiale) spre o viziune mai sumbră, dantescă despre existenţă, ca în final eroul să cîştige o viziune superioară, pragmatică, de acceptare a necesităţii, de împăcare cu natura dialectică a realităţii.

Iniţierea existenţială este strîns corelată, firește, cu INIŢIEREA FILOZOFICĂ, conturarea unei viziuni adecvate despre lume. Din acest punct de vedere eroii melvillieni avansează îndeobşte de la *viziunea inocentă* la *viziunea tragică* (chiar agnosticism sau nihilism) şi în final (în cazul unor eroi ca Işmail) la *viziunea dialectică, fenomenologică*.

Încă în *Taipi* eroul este confruntat cu o dublă alternativă, cu o dilemă de natură filozofică („Taipi sau Happar ? O moarte îngrozitoare în mîinile unor canibali feroce sau o primire prietenoasă din parte a unei spiţe mai omenoase de sălbatici ?“ — p. 79) în funcţie de care el va trebui să-şi precizeze atitudinea şi viziunea asupra lumii. Odată ajuns în valea taipiană, deci a probabililor canibali, suspensul continuă căci băştinaşii se comportă aparent amical, deşi unele gesturi şi obiceiuri ale lor devin misterioase, ambigue. Protagonistul rămîne suspendat într-o chinuitoare stare dilematică, oscilînd între o viziune inocentă şi una sumbră în interpretarea semnelor realităţii, stare agravată şi de absenţa unei *comunicări* veritabile cu băştinaşii (absenţa, sau întreruperea comunicării este una din cauzele principale ale eşecului cunoaşterii în cărţile lui Melville — vezi demonstraţia din *Moby Dick* cu „gamurile“ sau diferitele profeţii ignorate de Ahab sau Işmail). Spre final eroul evoluează spre o atitudine mai suspicioasă, conferind semnelor aparent benigne ale paradisului polinezian şi o latură mai sumbră. Acest lucru este sugerat şi de schimbarea tonului narativ, de la jovialitatea de la început, la nota de reflexivitate prudentă şi retorica aprehensiunii (vezi

cap. XXXI, „Presimțiri negre. O descoperire înspăimîntătoare").

În *Mardi* suspensul metafizic intervine mai ales spre finalul cărții, Taji trebuind să aleagă între femeia inocentă, angelică (Yillah) și femeia fatală (Hautia), adică între inocență și experiență, castitate și corupție, dilemă agravată și de constatarea realității comune (izomorfiei) celor două femei : „În chip misterios Hautia și Yillah păreau înrudite. Dar Yillah era numai frumusețe și inocență, cununa fericirii mele, paradisul meu pămîntesc ; iar pe Hautia o uram din toată inima. Pe Yillah o căutam eu ; Hautia mă căuta pe mine. Una mă ispitea clar încoace, cealaltă vag spre departe. Și totuși acum mă bătea gîndul nebunesc că le voi afla pe amîndouă aici..." *(Mardi,* p. 534). Dar Taji a evoluat între timp spre viziunea sumbră, chiar satanică, astfel că el va respinge hotărît noua versiune a paradisului lumesc, polinezian, paradisul otrăvit de prea multă abundență și senzualitate indolentă pe care i-l oferă Hautia.

Spre deosebire de aceste două cărți, *Moby Dick* pare a materializa (și în același timp polariza) mai clar forțele aflate în dispută. Astfel, cel puțin în ochii lui Ahab, balena albă devine alegorie a „tot ceea ce chinuie și scoate din minți ; tot ceea ce răscolește drojdia din lucruri ; tot ceea ce e perfid într-un adevăr ; tot ceea ce zdruncină nervii și tulbură mintea ; toate laturile subtil demoniace ale vieții și ale gîndirii omenești — într-un cuvînt, tot Răul din lume..." (M.D. I, p. 280). De aceea este destul de ușor pentru Ahab să combată radical răul din univers (astfel exteriorizat în imaginea balenei-leviatan) și să-și definească atitudinea filozofică în funcție de un oponent real, epopeic. Dar simbolismul balenei este îmbogățit vertiginos pe parcursul romanului, sensurilor maligne ale monstrului adăugîndu-se și sensuri pozitive, divine, pînă cînd balena reflectă și ea o ambivalență universală iradicabilă. Cu atît mai mult în *Pierre,* unde protagonistul nu-și va mai putea materializa adversarul cu aceeași inocentă alegorizantă ca și Ahab, el va fi torturat de ambiguitatea și duplicitatea întregii realități (binele și răul fiind doar „umbre" ale unei singure realități amorfe), de dilema metafizică și morală

care face imposibilă identificarea naturii existenței. Pentru ca în *Șarlatanul* protagonistul să devină chiar „omul încrederii", impostorul proteic a o mie de fețe și măști, cu sensuri divine și diabolice în același timp, torturînd celelalte personaje ale cărții prin natura sa ambiguă.

Confruntați cu o realitate dual, dilematică, inocenții melvillieni reușesc cu mare dificultate să-și contureze o viziune despre lume, oscilînd dramatic între cele două extreme unilateralizatoare ale realității (viziunea inocentă și viziunea tragică), educația lor filozofică eșuînd adesea lamentabil. Într-o primă fază ei vor îmbrățișa lumea cu entuziasm necritic și candoare (o viziune de tip whitmanian, ca în versul „Nu resping nimic, accept tot și reproduc apoi acestea-n formele mele"), fără să riște o judecată axiologică, păstrîndu-se în preajma aparențelor confortabile. Viziunea inocentă caracterizează atît pe adolescenții melvillieni înainte de inițiere, cît și pe burghezii superficiali, afabili, conviviali (avocatul din *Bartleby*, căpitanul Delano, celibatarii din diferite alte cărți). Căpitanul Delano, reprezentant al civilizației americane (opus lui Benito Cereno, căpitanul spaniol, reprezentant al conștiinței „lumii vechi") este complet lipsit de percepția intelectuală și morală, suferind de un fel de miopie etică ce atribuie tuturor lucrurilor o natură benignă. Prin „firea lui blajină și nesuspicioasă" el se apropie de Billy Budd, inocentul în stare pură, „înzestrat cu buna dispoziție a unei constituții robuste, a tinereții și a unei inimi slobode,... dar lipsit întru totul de înclinație satirică. Jocul sensurilor duble ori al insinuărilor era cu desăvîrșire străin firii sale". *(Billy Budd,* p. 10). Amîndoi refuză inițierea, Delano din comoditatea burghezului ce evită complicațiile neplăcute ale unei viziuni mai adînci, sumbre, iar Billy din orgoliul de-a se ști copilul naturii, într-o iluzorie stare de grație, protejat de inocența sa.

Evoluția spre o viziune superioară începe cu intuirea unei realități dincolo de aparențe, a unei semnificații îmbogățite, simbolice a lucrurilor. Personaje ca Tommo, Taji, Ișmail, Pierre încep să-și impună treptat o disciplină a reflecției, o distanță filozofică față de lume,

intuind corespondențele simbolice între lucruri și idei, ajungînd în cele din urmă la o veritabilă c o n ș t i i n ț ă s i m b o l i c ă (în sensul dat termenului de Ernst Cassirer, opus alegorismului practicat de personaje ca Ahab). Încă din primul capitol al eposului *Moby Dick*, în care Ișmail consfințește relația fundamentală între meditație și mare, este definit și caracterul simbolic al călătoriei eroului, o inițiere deopotrivă *filozofică*, în sensurile lumii.

La început această conștiință simbolică este de natură romantică, susținînd ideea unui *arierplan* al realului, cînd divin, cînd demonic. Ca atare și viziunea personajelor își va schimba culoarea în funcție de identitatea transcendentală pe care o atribuie lumii : de paradis pămîntesc, ori de infern al tenebrelor. De cele mai multe ori aceste două viziuni se succed în timp, eroul trecînd de la viziunea idilică la cea tragică, infernală în urma unor șocuri inițiatice. Semnificativ, această tranziție este pusă de scriitor sub semnul *educației dantești :* deja în *Mardi* „sumbrul Dante" este chemat să petreacă alături de „grasul Rabelais", dînd profunzime și gravitate rîsului jovial al celui din urmă. În *Redburn* inițierea eroului are loc în existența orașului Liverpool, un oraș infernal, dantesc. Ișmail, pe de altă parte, cunoaște treptat latura sumbră a existenței și naturii umane (diabolice, damnate, în cazul lui Ahab) într-o călătorie ce seamănă cu o descindere orfică.[54] Dar mai ales în *Pierre* relația cu opera lui Dante devine explicită, ea f i i n d esențială pentru inițierea tînărului artist *(Pierre* este de altfel singurul *roman al uceniciei artistului,* deși elemente ale acestei teme sînt presărate și în alte cărți, mai ales în *Mardi, Șarlatanul,* ori în povestirile de maturitate). Pierre citește *Infernul* la vîrsta adolescenței, suferind prima tulburare a viziunii sale idiliste în fața revelațiilor terifiante „ale infinitelor stînci și golfuri ale misterului și mizeriei umane", precum și a straniei corespondențe între chipul surorii sale vitrege, abia descoperite, și cel al Francescăi. Dar abia mai tîrziu, în timpul tragicei sale inițieri, protagonistul va accepta fără rețineri ghidajul spiritual a două opere : *Infernul* dantesc și *Hamlet.* La capătul călătoriei sale explorative în infernul orașului modern, Pierre descoperă faptul că singura viziune auten-

tică este cea tragică şi că toată literatura adevărată izvorăşte din cunoaşterea adîncă a răului. O descoperire similară făcea Işmail în cap. „Cazanele" :

> „Cea mai adevărată dintre cărţi este cartea lui Solomon. Ecleziastul este frumosul oţel călit al suferinţei. 'Totul este deşertăciune'. Totul... Dar acela care ocoleşte spitalele şi închisorile şi trece în fugă prin cimitire, şi vorbeşte mai degrabă despre opera bufă decît despre infern, acela care îi consideră pe Cowley, Young, Pascal, Rousseau nişte bieţi bolnavi şi jură toată viaţa pe Rabelais ca pe un înţelept acceptabil, adică vesel — omul acela nu e vrednic să se aşeze printre morminte." (M.D., II, p. 228).

Cunoaşterea tragismului existenţei este absolut necesară pentru împlinirea inocentului melvillian : „A nu cunoaşte Tenebrele şi Suferinţa înseamnă a nu cunoaşte nimic din ceea ce trebuie să deprindă omul eroic". *(Pierre)*. Ea îl învesteşte cu virtuţi eroice, epopeice : cei care suferă par întotdeauna mai autentici şi mai consistenţi decît inocenţii joviali. Ahab, care a cunoscut în toată amploarea ei „partea întunecată a pămîntului, încît cealaltă parte, cea teoretic luminoasă, îmi pare ca un fel de crepuscul incert", domină pe toţi ceilalţi prin grandoarea sa tragic-eroică, devenind cel mai autentic protagonist al eposului melvillian.

Dar Melville nu acceptă necondiţionat viziunea tragică, după cum nu a acceptat-o nici pe cea inocentă : după *Moby Dick* atît inocentul, cît şi mizantropul (titanul tragic) vor cădea în dizgraţie. Pierre, bunăoară, va eşua într-un „timonism" şi nihilism melodramatic tocmai pentru că a înlocuit în procesul formării sale o viziune stereotipă, limitată, cu alta. Încă după prima criză a revelaţiei, Pierre răstoarnă mecanic viziunea sa anterioară, schimbă radical culoarea realităţii (albul inocent cu negrul demonic), transformînd în monştri idolii de odinioară ai copilăriei sale. El cade victimă unui nou absolutism interpretativ : ca atare Pierre îşi va compromite educaţia, evoluţia spirituală, înlocuind dialectica

procesuală a creşterii cu o succesiune de stări şi atitudini existenţiale opuse, rupte una de alta. Aceasta este dealtfel cariera arhetipală a fiecărui idealist melvillian, a inocentului evoluînd între extreme — de la îmbrăţişarea panteistă şi euforică a întregii realităţi, la refuzul ei total, nihilist. Abia spre sfîrşit Pierre va ajunge să intuiască natura profund dialectică a întregii realităţi, deşi o reduce încă la un joc al ambiguităţilor, al aparenţelor duplicitare ; dar el nu mai are puterea să-şi revizuiască încă odată viziunea şi în faţa acestei duplicităţi alege calea neutralităţii totale, adică a anihilării fiinţei sale şi a contopirii cu mineralul (piatra simbolică a numelui său).

O iniţiere completă va trebui însă să conducă inocentul melvillian dincolo de orice exclusivisme, spre o viziune echilibrată, dialectică. Aşa se întîmplă cu Işmail, care ajunge spre finalul romanului să cîştige o conştiinţă simbolică de tip superior, dialectică, nu maniheistă, ce interpretează procesul cunoaşterii ca o aventură deschisă mereu sensurilor noi, îmbrăţişînd organic toate laturile existenţei. Evoluînd de la furia splenetică şi accesele de mizantropism de la început (cînd „numai solidele mele principii morale mă împiedecau să cobor în stradă şi să le smulg metodic oamenilor pălăriile de pe cap") la detaşarea filozofică de mai tîrziu, eroul-narator îşi recîştigă umorul, dar de astă dată nu umorul inconştient, candid, de odinioară, ci un rîs tragi-comic, corespunzător viziunii sale duble şi ţinînd seamă de paradoxurile existenţei (atitudinea respectivă poate fi recunoscută şi la alţi marinari filozofi, adepţi ai „veseliei sumbru-radioase"). În capitolul „Cazanele" Işmail ajunge să înţeleagă deslușit limitele ambelor viziuni exclusiviste între care a oscilat şi el. Axiomele pe care le extrage din întîmplarea sa simbolică sînt de maximă importanţă :

> 1. „Oameni buni, nu priviţi prea multă vreme focul ! Nu visaţi niciodată cu mîna pe cîrmă ! Nu întoarceţi spatele compasului !.. Nu vă încredeţi în focul artificial, a cărui roşeaţă dă tuturor lucrurilor o înfăţişare spectrală ! Mîine, în lumina firească a soarelui, cerul va fi scînteietor ; dimineaţa va da

un alt relief, mai blînd, siluetelor care străluciseră aidoma unor diavoli în pălălaia cu limbile despicate. Singura lampă adevărată e soarele, slăvitul, auritul şi veselul soare — toate celelalte sînt mincinoase." (M.D., II, p. 227—228).

Cu alte cuvinte Işmail ne avertizează împotriva idealismului steril, transcendentalist, a vizionarismului maniac care „purifică" realitatea, distruge substanţa sa vie, transformînd-o într-o procesiune spectrală de monştri şi demoni. Alternativa pare a fi aceea a luminii solare, stenice care pune în valoare armonia universală a formelor.

2. „Dar soarele nu poate ascunde nici blestematele smîrcuri din Virginia, nici blestemata Campagna romană, nici întinsa Sahară, nici nesfîrşitele deşerturi şi necazuri de sub lună. Soarele nu ascunde oceanul, care e partea întunecată a acestui pămînt, şi care ocupă două treimi din el." (p. 228).

Prin urmare viziunea solară, idilică, a lumii este şi ea nesatisfăcătoare, limitată, din moment ce două treimi ale globului i se sustrag.

3. „Există o înţelepciune care e suferinţă, există şi o suferinţă care e nebunie. În sufletele unora sălăşluieşte un vultur ca acela din munţii Catskill, care poate coborî în rîpele cele mai întunecate, dar în acelaşi timp poate să se înalţe din ele în zbor, pierzîndu-se în spaţiile însorite. Chiar dac-ar zbura veşnic prin acele hăuri, hăurile sînt în munţi, aşa că vulturul de munte se află, chiar în zborul său cel mai jos, la o înălţime mult mai mare decît păsările de cîmpie" (p. 228—229).

Aşadar, în vreme ce viziunea gravă, a oamenilor solomonici, este mai autentică decît viziunea inocentă, idilică, prin exces ea poate deveni nebunie (mania lui Ahab). Adevărata atitudine superioară este aceea care combină gravitatea, plonjarea în adîncurile infernale ale existen-

ţei, cu mişcarea ascendentă, detaşarea filozofică, solară (cele două mişcări înrudite ale vulturului din munţii Catskill).

Iniţierea filozofică a inocentului melvillian se va încheia astfel, la modul ideal, cu recunoaşterea dialecticii existentului, a polarităţii viziunilor, întotdeauna relative şi nu absolute, condiţionate de datele obiective ale realităţii dar şi de cele subiective ale poziţiei şi dispoziţiei precumpănitoare a observatorului. Căci, atunci cînd contempli uriaşa coadă a balenei-lume, „dacă eşti într-o dispoziţie dantescă, vei vedea diavoli ; dacă eşti în starea sufletească a unui Isaia, vei vedea arhangheli." (M.D., II, p. 163).

Un rol deosebit îl are, firește, şi INIŢIEREA SOCIALĂ ŞI MORALĂ a inocentului melvillian. Deja în *Taipi* şi *Omoo* eroul-narator devine conştient de unele limite sociale ale paradisului polinezian visat (organizarea socială rudimentară, insuficienţa comunicării, absenţa conceptelor ferme de „cămin", „casă", „comunitate") precum şi de influenţa nefastă a misionarilor europeni asupra lui (efectele corupătoare ale civilizaţiei evidente mai ales în Tahiti — *Omoo).* În *Mardi* secţiunea de mijloc a romanţului este ocupată de călătoria filozofică (de informare) prin arhipelagul mardian, de fapt o călătorie alegorică pe harta lumii, prilej de a trece în revistă principalele probleme sociale şi politice ale vremii. Dar în mod curios această iniţiere nu are aproape nici un efect asupra protagonistului Taji care refuză în final să fructifice înţelepciunea acumulată pe parcursul expediţiei de explorare socială, spre deosebire de ceilalţi participanţi la călătorie — regele, poetul, istoricul şi filozoful — a căror educaţie e reală. În vreme ce aceştia din urmă vor lua hotărîrea să aplice experienţa acumulată la realităţile insulei natale, Taji va continua expediţia sa dincolo de marginile lumii, într-un vag transcendent.

Dar abia în *Redburn* şi *Jacheta albă* iniţierea socială devine centrală. Aici, şi în cărţile următoare, inocenţii melvillieni au de trecut două *praguri ale iniţierii sociale :* vasul ca microcosm şi oraşul. Vasul, un fel de stat în

sine, este — prin concentrarea sa socială şi existenţială — un mediu extrem de propice pentru educaţia inocentului, pentru testarea capacităţii sale de adaptare şi supravieţuire. Organizarea, structurile, nivelele de funcţionare ale acestui zigurat plutitor au claritatea necesară unei educaţii, la fel ca şi armata, bunăoară, o altă formaţiune socială preferată de romanul american. În secolul XIX vasul, comercial sau de război, era organizat după un sistem social vetust, moştenit de la britanici, într-un fel de monarhie despotică (nici măcar nu constituţională) neinfluenţată de democraţia burgheză din restul ţării. Pe de altă parte, şi din punct de vedere moral corabia reprezenta un caz extrem : mai ales marina de război era „un azil al tuturor disperaţilor, proscrişilor şi depravaţilor care ar putea întemeia o Alexandrie, o metropolă coruptă, o mahala plutitoare". (vezi *Cojocelul alb,* I, cap. XVIII). „Neversink", fregata de război, concentrează tot ceea ce este mai condamnabil în sistemele sociale ale secolului XIX, ca un uriaş penitenciar, ameninţînd să dăinuie etern (vezi simbolismul numelui, „cel ce nu se scufundă").

Confruntat cu o asemenea societate a viciilor multiplicate terifiant, inocentul melvillian va suporta cu greu şocul iniţierii, cu atît mai mult cu cît idealismul său adolescentin nu-l pregăteşte pentru aceste dezvăluiri. Redburn, de pildă, visează aventuri romanţioase pe mare stimulat de macheta de cristal a unui vas ce reproduce aparent fidel pînă şi marinarii de la bord. Ajuns pe un vas real, eroul continuă să judece realitatea prin prisma aceleiaşi metafore infantile. Marinarii i se par cu toţii „oameni cu o blîndeţe şi o bunătate naturală", căpitanul Riga, autocratul vasului, „un gentleman admirabil şi poznaş, plin de veselie şi umor", viziune care îi va fi curînd contrazisă amarnic de primele experienţe sociale dramatice : umilinţa la care este supus din pricina sărăciei proprii şi a ierarhiei elitare absurde, după care mus-ul ocupă poziţia cea mai de jos, exploatat de toţi ; descoperirea inechităţii sociale, a mizeriei vieţii de simplu marinar, a naturii depravate a marinarilor, înrăiţi de existenţa animalică la care sînt reduşi ; corupţia morală de pe vas, agravată de ipocrizia şi despotismul ofiţeri-

lor şi al căpitanilor de felul lui Riga, omul celor două identităţi — una autocratică pe vas (vezi simbolismul numelui), alta culantă, de o politeţe desăvîrşită, pe uscat. Iniţierea lui Redburn se desăvîrşeşte în timpul călătoriei de reîntoarcere de la Liverpool, cînd acesta e martor al mizeriei atroce la care sînt supuşi emigranţii pe vas, decimaţi de molimă şi subnutriţie. Lecţia inechităţii şi degradării sociale îl face pe protagonist să renunţe definitiv la idilismul viziunii sale de pînă atunci, îi insuflă o concepţie democratică (limitată, firește) care însă nu se poate manifesta decît „într-o indignare, ineficace de altfel," şi în gesturi de revoltă donquijoteşti.

O educaţie similară are şi „Jacheta albă", inocent generic al vasului de război (de aici şi absenţa altui nume), supus unor revelaţii sociale şi mai brutale. La început eroul simte impulsul de a scrie scrisori de semnalare şi îndreptare a abuzurilor de pe vas (către comenduirea marină) sau polemizează în gînd cu ofiţerii autocraţi; concomitent cu păstrarea unei atitudini detaşate, de simplu observator imparţial, filozofic. Curînd însă, experienţa socială dramatică (practicarea pe vas a flagelării) îi educă sentimentul participării, al compasiunii pentru victimele injustiţiei sociale. „Jacheta albă" ajunge să se despartă ironic de alţi idealişti ai vasului, mai străini de realitate decît el (poetul vasului de război ce scrie epopei romantice, scriitorul protestatar a cărui operă este aruncată pur şi simplu peste bord, ori „clubul transcendental" al marinarilor cocoţaţi pe gabie, între care ar fi vrut şi protagonistul să se numere cîndva); iar într-o scenă cheie, este pe punctul de a acţiona radical, în apărarea unui marinar biciuit, chiar cu riscul comiterii unei crime.

În cazul lui Işmail iniţierea socială pare a trece pe un plan secundar, precumpănind problemele educaţiei sale existenţiale şi filozofice. Aceasta şi din pricina atmosferei mai relaxate de pe balenieră, a spiritului mai democratic şi fratern care o guvernează. O vreme Işmail va considera baleniera un vas privilegiat, azil al marinarilor romantici, înclinaţi spre meditaţie şi poezie ca şi el. Dar în capitolul „Puntea de comandă", eroul asistă la prima demonstraţie a forţei despotice, aproape oculte,

pe care o exercită căpitanul Ahab asupra echipajului, întemeiată în fond pe manipularea conştiinţei colective prin retorică şi alte dovezi de putere. Ahab este o figură clasică de dictator care ştie în mod subtil să-şi subordoneze voinţa celorlalţi, dîndu-le iluzia libertăţii de acţiune, insuflîndu-le ura sa iraţională împotriva balenei, obligîndu-i la sacrificiu colectiv. Işmail nu se va elibera de influenţa mesmerică a lui Ahab decît spre sfîrşit cînd va intui concepţia profund anti-democrată, despotică şi antisocială a acestuia, sugerată şi de numele său biblic de tiran. Titanismul fals prometeic al eroului ascunde o categorie de personaj ce apare cu unele variaţiuni în toate prozele marine ale lui Melville : aceea a *căpitanului dictatorial*.

Dar iniţierea socială a inocentului nu ar fi completă fără trecerea încă a unui prag, cel al *oraşului infernal*. Cum arată Monroe K. Spears, „oraşul este atît o amplă realitate, cît şi un simbol universal al modernităţii, constituind şi sugerînd condiţia modernă a omului social — anonim, dezrădăcinat, despărţit de trecutul său şi legăturile sale umane anterioare, neliniştit şi expus, înrobit de formele de mass media..." [55] În viziunea scriitorilor occidentali oraşul este tot mai adesea un centru al deşertului spiritual şi al corupţiei, al alienării şi damnării, luînd formele arhetipale ale oraşului *babilonic* (un fel de „anti-oraş, adică o mamă coruptă şi corupătoare, care în loc să ofere protecţie, aduce moarte şi maledicţie"[56]) şi ale *oraşului infernal, căzut* : „În vremile mai vechi, Civitas terrena, Oraşul pămîntesc, era văzut ca aspirînd la condiţia unui Oraş Celest, Civitas Dei... Modernii văd oraşul prăbuşindu-se (lucrurile se descompun, turnurile se prăbuşesc) sau deja căzut (turnuri răsturnate ; turnul abolit — Nerval) şi de aceea deplasîndu-se în direcţia opusă, spre Oraşul infernal — scăldat într-o lumină infernală, ori trădînd dincolo de aparenţele sale lumeşti imaginea unui oraş al lui Dis". [57] Ambele motive apar deja la primii romancieri americani : Philadelphia lui Ch. Brockden Brown, bîntuită de molimă, teatru al ororii, violenţei, trădării, violului şi sinuciderii ; New Yorkul lui Cooper, părăsit cu dezgust de exploratorul său pri-

mitiv în favoarea pustietății și preeriei ; orașul puritan, provincial, al Noii Anglii (Hawthorne) îngrădind drastic libertățile de manifestare ale individului.

Melville a cunoscut și descris tot atîtea metropole ale lumii cîte oceane : Liverpool (în 1839), New York, Londra (1849), Ierusalim (1857). Chiar și în prozele marine, scriitorul reconfirmă importanța inițiatică a contactului cu orașul : Billy Budd, bunăoară, este un ins handicapat spiritualiceşte tocmai pentru că reprezintă inocența în stare pură a unui „tînăr Adam înainte de cădere", adică „dintr-o perioadă dinaintea orașului lui Cain și a omului urbanizat".

Tema confruntării dintre inocent și oraș este o variantă a temei explorării eroice (orașul ca „imago mundi" multiplică la infinit străzi, scări, tunele, turnuri, adică tot atîtea itinerarii explorative posibile), precum și a temei descinderii dramatice a provincialului la oraș, caracteristică prozei secolului XIX. Să observăm, însă, că mai ales în *Pierre* această temă susține (dimpreună cu educația „dantescă" a eroului, deja amintită) inițierea *artistului melvillian*, călător între universul cvasi-edenic al copilăriei și infernul citadin a cărui revelație modifică radical atît viziunea artistului, cît și stilul operei sale. Un capitol polemic cum este „Tînăra Americă în litere" este deopotrivă o condamnare a infantilismului jubilant al primelor producții ale eroului, cît și a literaturii americane în general, maturizată anevoie în absența unui contact mai larg cu orașul și experiența lui socială.

Provincialul (ori artistul) melvillian întreprinde această necesară călătorie inițiatică spre marele oraș american sau european din proprie inițiativă (ca Redburn) ori silit de împrejurări (Pierre). În cel de al doilea caz apare destul de explicit contrastul dintre oraș și viața la țară, între civilizația citadină și starea naturală. Dacă Melville ar fi un primitivist autentic [58], ar trebui să putem identifica în proza sa sentimentul ororii față de oraș, simbol al eșecului civilizației occidentale (ca la Verhaeren). E adevărat că în *Pierre*, în plin efort de cunoaștere a orașului, eroul se refugiază în pădure sau pe malul mării,

considerînd apa şi lemnul ca singurele elemente viabile, eterne, în vreme ce oraşul stă sub semnul pietrei friabile. În debutul cărţii se poate citi chiar un elogiu al vieţii la ţară :

> „E semnul unui destin ales faptul că Pierre s-a născut şi a crescut la ţară... Căci ţinutul rural este nu numai cea mai poetică şi mai filozofică zonă a lumii, dar şi cea mai aristocratică, căci el este venerabil şi mulţi barzi l-au înnobilat cu felurite titluri meşteşugite. În vreme ce oraşul e zona cea mai plebee : lucru care, printre multe altele, e dovedit şi de obrazul murdar şi mizer pe care-l arată lumii oraşul ; ...în vreme ce satul are un strai mîndru pentru fiece anotimp ; uneori îşi schimbă straiul de douăzeci şi patru de ori în douăzeci şi patru de ore ; şi satul îşi poartă soarele în ziuă precum un diamant pe tîmpla reginei, iar stelele în noapte ca un şirag de mărgăritare." *(Pierre,* p. 34).

Dar tonul acestui elogiu este parţial ironic. Valorile asociate de erou cu paradisul bucolic de la Saddle Meadows sînt toate false : spirit aristocratic, elitar, frumuseţe artificială, preţioasă, aplecare spre filozofie şi poezie. Ele îşi vor dovedi falsitatea la primul contact dramatic al eroului cu realitatea socială mult mai puţin idilică a satului american. Viaţa în acest colţ idealizat de provincie, departe de a face din Pierre un filozof, întîrzie o vreme maturizarea lui ca om şi ca artist. Expediţia spre oraş, grăbită de scrisoarea surorii sale vitrege, Isabel, se impune astfel cu stringentă necesitate.

Confruntarea lui Pierre cu oraşul cunoaşte mai multe etape : primul contact are loc la vreme de noapte, cînd oraşul îşi dezvăluie faţa sa cea mai sinistră — o stradă meandrică, obscură, cu un şir de felinare care „nu păreau menite să împrăştie întunecimea, ci mai degrabă să dezvăluie o potecă neguroasă prin ea", caldarîmul de piatră ce pare aşternut cu ghiulele de tun (ori, în cuvintele lui Pierre, „inimile îngropate ale unor cetăţeni decedaţi au ieşit probabil la suprafaţă" — *Pierre*, p. 264—265). Eroul va asista imediat şi la prima demonstra-

ţie a acestei insensibilităţi de piatră a oraşului, la corupţia sa sodomică, în limbul oraşului — postul de poliţie în care se adună criminalii, hoţii şi prostituatele. Ajuns la o pensiune, Pierre este întîmpinat cu suspiciune mai ales din pricina adresei sale vagi, „Saddle Meadows, undeva în această ţară", nici unul din orăşeni nerecunoscînd în ea paradisul bucolic al copilăriei lui Pierre.

Al doilea cămin al lui Pierre va fi „Turnul apostolilor" (anticipînd turnul Martello din *Ulisele* lui Joyce), construit originar ca biserică, transformat apoi — prin adăugarea unor corpuri de cărămidă murdară — în clădiri utilitare locuite de idealişti cu buzunarele goale ca şi Pierre (pictori, poeţi, filozofi, politicieni subversivi, aventurieri, toţi refuzînd materialismul cras al lui Hobbes, exaltînd categoriile ideale ale filozofiei lui Berkeley). Aici Pierre şi Isabel vor ocupa nişte odăi mizere, cu vederea spre o curte descrisă în termeni cvasi-kafkieni (o priveliştе asemănătoare celei întrezărite de Bartleby pe fereastra biroului său) : „un pustiu de ţigle, ardezie, şindrilă şi tablă, cu care noi, locuitorii unui Babilon modern, înlocuim însoritele grădini suspendate ale frumoaselor vremi asiatice de odinioară". Odaia lui Pierre este mobilată cu un pat de campanie, simbol al existenţei sale de cruciat idealist, fiind dispusă la distanţa cea mai mare de soba care încălzeşte locuinţa ; ţeava de încălzire „pătrundea într-un colţ al odăii şi apoi dispărea brusc în perete, întreaga căldură care mai rămăsese risipindu-se pe horn în sus, ca să ajute soarele de decembrie" (p. 336).

Astfel Pierre locuieşte într-un univers al sterilităţii şi frigului polar, departe de orice sursă de căldură, fizică sau umană, cariera sa de salvator idealist (şi de artist) eşuînd lamentabil tocmai datorită acestei izolări de comunitate. Tot în acest turn joycean protagonistul va desluşi mesajul lui Plinlimmon, filozoful turnului, antiidealistul dar şi nihilistul ce disprеţuieşte orice efort uman. Pierre nu va accepta totuşi în întregime filozofia zădărniciei explorării şi experienţei umane, a tăcerii şi absenteismului (teoriile lui Plinlimmon au fost răspîndite prin intermediari destul de infideli, maestrul practicînd

mutismul). El va aspira mai degrabă la destinul titanului Enceladus, preschimbat de zei în piatră pentru vina de-ai fi sfidat eroic : un destin superior, prin militantismul său, celui al lui Plinlimmon, filozoful oraşului de piatră.

Intîlnirea lui Redburn cu oraşul european urmează în general aceleaşi etape, cu deosebirea că acesta reuşeşte să supravieţuiască iniţierii sale. Redburn se apropie de Europa şi oraşele ei cu idealismul inocentului american pregătit să facă un pelerinaj la locurile sfinte ale originii sale, după modelul pelerinajului asemănător întreprins de părintele său. El vine în Europa cu idei preconcepute, desprinse din cărţile de călătorie şi ghidurile tatălui său : dar în locul unei Anglii pastorale şi aristocratice, a mînăstirilor, castelelor, catedralelor şi a spectaculoaselor vînători de vulpi, el descoperă de la început o lume a mahalalelor deplorabile, sodomice, întru totul asemănătoare celor din New York. După şocul primei întîlniri, Redburn încearcă să exploreze realitatea oraşului Liverpool în adîncime, folosind în continuare un instrument inadecvat — ghidurile pedante şi livreşti ale tatălui său. Urmînd cu sfinţenie indicaţiile unui astfel de „Ghid de buzunar al oraşului Liverpool pentru uzul gentilomilor", împestriţat cu însemnări ale tatălui său şi avînd o hartă labirintică, aproape ininteligibilă, Redburn încearcă să refacă cîteva itinerarii ale premergătorului său, dar constată stupefiat că realitatea vie a oraşului contrazice indicaţiile ghidului. El trăieşte astfel o adîncă criză a cunoaşterii ce îi transmite sentimentul alienării, al exilului în locurile pe care şi le-a crezut spiritual apropiate, precum şi al neîncrederii dramatice în ghidajul părintelui său (după cum se vede criza de cunoaştere a oraşului coincide, ca şi în *Pierre*, cu revolta faţă de tradiţia paternă).

Părăsind aceste cărţi moarte, „relicve ce vorbesc despre alte relicve dinaintea lor", eroul începe o explorare pe cont propriu, cu efecte dezastruoase asupra inocenţei sale adolescentine. El trebuie să suporte umilirea socială (izgonit din biblioteca oraşului din pricina înfăţişării sale calice, mai apoi de pe o pajişte englezească de către proprietarul ei neospitalier) ; apoi, într-o scenă antologică

a literaturii despre orașul infernal, Redburn asistă neputincios la moartea treptată, de inaniție, a unei tinere femei și a copilelor ei, sub privirile impasibile ale orașului. Deși gesturile sale salvatoare sînt donquijotești (le oferă o bucată de pîine ce nu poate decît să amîne puțin deznodămîntul, apoi se roagă să fie salvate de vreun înger binefăcător), Redburn se convinge definitiv de irresponsabilitatea atitudinii inocente și euforice în fața realității, atîta vreme cît în lume mai există suferință (o concluzie dostoevskiană, după cum se vede). Identificarea cauzei economice a suferinței sociale obligă eroul la părăsirea idealismului său adolescentin și a valorilor anterioare (amintirile acelor „zile minunate înainte ca tatăl meu să devină falit, să moară, iar noi să ne mutăm la oraș" ; ghidurile ilustrate sau cartea de căpătîi a părintelui său, *Avuția națiunilor* de Adam Smith).

Inițierea în orașul mizeriei economice se completează cu aceea în orașul sodomic, Londra, unde eroul face o scurtă incursiune într-un alegoric „palat al plăcerilor", decorat cu o abundență delirantă de ornamente și culori ce nu pot însă tăinui natura profund coruptă a locului (un subtil simbolism plasează palatul pe o „temelie în iad", avînd covoare persiane groase în care eroul se cufundă „ca într-o baltă plină de păpuriș", sau canapele orientale „ale căror cuverturi înfățișau șerpi de aur ce se răsuceau pe sub mormane de frunze" — *Redburn*, p. 258). Apoi, în timpul călătoriei de întoarcere, eroul este martor la izbucnirea unei molimi dezastruoase printre emigranții de pe vas, ca un fel de concluzie apocaliptică a acestei existențe infernale în care a fost inițiat. Molima are un sens simbolic, radical purificator pentru erou (la fel ca în romanele lui Defoe, Poe, Ch. Brockden Brown, pentru a numi doar pe cîțiva predecesori ai lui Melville). Redburn își desăvîrșește educația socială și morală, devenind conștient de amploarea răului social și metafizic și renunțînd la sentimentul autocompătimirii în favoarea unei atitudini fraterne față de suferința celor năpăstuiți. Educația sa socială se încheie așadar cu o reîntoarcere simbolică în propria țară și reintegrarea dezrădăcinatului în societate.

Inițierea socială a inocentului presupune deci o confruntare dramatică cu societatea, ce ia adesea forma unei rupturi totale, a unei desprinderi (fie și temporare) de comunitate. După Lionel Trilling „insul în opoziție" este tema caracteristică a romanului ultimilor o sută cincizeci de ani.[59] Ihab Hassan analizează motivul „inocenței radicale" considerîndu-l caracteristic pentru romanul american, roman nu atît al evaziunii sociale, ci al retragerii temporare și al opoziției. Inocența în această formă este „radicală" deoarece ea este „inerentă personajului, constituie rădăcina sa; de asemenea deoarece este extremă, impulsivă, anarhică, tulburată" de descoperirea contradicțiilor și anomaliilor existenței americane.[60] În fine, după R.W.B. Lewis, inocentul american a fost întotdeauna în opoziție cu societatea, începîndu-și cariera în afara ei ori nutrind adesea iluzia sustragerii din timpul social și istoric. Tema era clar (și triumfător) anunțată de Emerson: „Să-nchinăm pentru Adam cel vechi și nepervertit, sinele simplu și curat împotriva lumii". Majoritatea eroilor americani sînt astfel indivizi detașați de societate (pionieri, vînători albi, indieni, navigatori, comis-voiajori).[61]

Arhetipul acestui inocent alienat, anarhic, orfan, în conflict dramatic cu civilizația urbană (mai ales), se regăsește în întreaga literatură americană de la *Arthur Merwin* (1799) al lui Ch. Brockden Brown la George Webber al lui Thomas Wolfe sau Augie March al lui Saul Bellow. Literatura secolului XIX cunoaște deja suficienți eroi marginali, alienați sociali sau inocenți de tipul celor din romanele lui Dickens, Dostoevski, Stendhal, Balzac sau Flaubert, ale căror „idealuri, dorințe și simțăminte sînt în dezacord cu... concepția adultă despre realitate."[62] Tipul este cu atît mai răspîndit în literatura americană, dominată de prezența eroului adamic, primitiv, solitar, aspirînd la un dialog fără intermediari cu întreg universul. Deja de Tocqueville anticipase această evoluție tipologică, descriind eroul democrației ca „un om în sine, despărțit de țara și epoca sa, rămas singur în prezența Naturii și a lui Dumnezeu".[63] Ceea ce explică preferința literaturii americane pentru romanț, formă literară mai generoasă cu acest tip de erou misterios, fără bio-

grafie şi experienţă socială, aruncat brusc din starea naturală, cosmică, într-o realitate socială derutantă. „Romanţul, arată şi Richard Chase, poate explora mai bine absenţa legăturii, alienarea şi discontinuitatea, căci autorul de romanţuri operează într-un univers mai puţin coerent decît cel al romancierului". [64]

Alienarea inocentului american este sensibil diferită de înstrăinarea eroului din romanul european, ea avînd o natură în primul rînd metafizică, şi abia apoi socială. „Donatello, Redburn, Pierre, Billy Budd, Huck Finn, Daisy Miller, Isabel Archer, Jay Gatsby, sînt din punct de vedere moral anteriori lumii şi experienţei care îi aşteaptă". [65] Ei sînt prin urmare alienaţi apriorici, începîndu-şi cariera în afara societăţii şi evoluînd treptat spre integrare în experienţa socială ; mai rar se întîmplă ca aceşti eroi să se înstrăineze de societate în urma experienţelor trăite. Tipul cel mai caracteristic de inocent alienat este *orfanul cosmic,* insul fără familie, biografie, legături sociale sau patrie, din proza lui Poe, Hawthorne sau Melville. Arthur Gordon Pym al lui Poe, bunăoară, purcede ca orfan şi proscris din Nantucket, insula din nordul Statelor Unite de unde pornesc şi navigatorii melvillieni (şi care pentru Melville ajunge să simbolizeze însăşi condiţia înstrăinării). Cu William Wilson, în schimb, alienarea ia forme patologice : acest „exilat dintre toţi exilaţii cel mai părăsit", e chinuit de conştiinţa alienantă a pierderii propriei personalităţi, mai exact a despicării şi dedublării ei. În proza lui Thoreau alienarea cunoaşte o formă şi mai radicală, aceea a respingerii totale a societăţii americane organizate, a nonparticipării (vezi *Civil Disobedience — Nesupunerea civilă).* Ea rezultă dintr-o exagerată suspiciune (de tip romantic) faţă de ipostaza socială, instituţionalizată, a existenţei, faţă de orice fel de reglementări sociale care ar putea afecta libertatea absolută a individului.

În proza lui Melville eroii sînt aproape fără excepţie nişte solitari, o tagmă de *isolatos,* ca întreg echipajul vasului „Pequod". „Pe 'Pequod' aproape toţi marinarii erau insulari, eu le spuneam Isolatos, pentru că fiecare din ei trăia pe un continent aparte, propriu, nerecunoscînd continentul comun al întregii omeniri" *(Moby Dick,*

I, p. 190). Nu este ca atare surprinzător faptul că ei sînt implicați într-o expediție hotărîtoare de căutare a balenei albe, de vreme ce cu toții suferă de acel „complex al lui Iona" de care vorbește Bachelard, înghițiți de uriașul leviatan al lumii și de solitudinea insulelor lor, ele însele metaforic niște balene.

Un alt nume generic aplicat acestora e cel de Ișmail („Străinul"). Încă în *Redburn* protagonistul devine treptat „un soi de Ișmail al vasului", pus în relație doar cu cel de al doilea Ișmail simbolic, Harry Bolton, prietenul său spiritual. În *Jacheta albă* izolarea eroului este apropiată de condiția lui Iona (un Iona indezirabil al vasului) în vreme ce eroul-narator din *Moby Dick* își asumă numele simbolic de Ișmail printr-o decizie luată chiar la debutul romanului. În *Pierre* numărul figurilor de *isolatos* se multiplică : Isabel, femeia-copil, refractară la experiența socială, în căutarea unui tată și a unui Salvator ; Delly Ulver, femeia proscrisă, refugiată la marginea societății (destin prefigurat de numele ei metaforic) ; dar mai ales Pierre, un „Ișmail alungat în deșert, fără o maternă Harag lîngă el ca să-l însoțească și să-l consoleze" *(Pierre*, p. 116), „fără simpatia vreunui agent divin, uman, animal sau vegetal. Un ins singur într-un oraș de mii și mii de suflete... Pierre e solitar ca și Polul Nord". Ca apoi, în *Israel Potter*, eroul să-și justifice simbolic numele biblic primit la naștere printr-o carieră de patruzeci de ani de peregrinări „în pustiul celor mai cumplite suferințe și nedreptăți ale lumii".

Eroii melvillieni sînt în egală măsură niște dezrădăcinați, reprezentanții unei *rase nomade* de „vagabonzi pe care-i întîlnești uneori pe mare, care nu vorbesc niciodată despre originea lor sau despre casă și care străbat globul în toate direcțiile, urmăriți parcă de o soartă misterioasă de care nu pot scăpa" *(Taipi*, p. 37). Americani veșnic pribegi, în căutarea unui cămin, dar și orfani cosmici prin îndepărtarea lor de centrul vital al universului, prin înstrăinarea lor de sensurile universale ale vieții. Se pot recunoaște aici și ecouri ale temei platoniene (reluată și de romantici) a *exilului existențial* al individului, rupt dramatic din beatitudinea stării prenatale : modelul metafizic este oferit de Pip, copilul orfan

care își pierde mințile în singurătatea alienantă a oceanului, în vecinătatea temeliilor lumii ; modelul social este oferit de Bartleby, orfanul comunității, individul inadaptabil, căzut în absenteism total și refuz pasiv al existenței sociale.

Dar tot atît de evidentă în proza melvilliană este și tema *reintegrării sociale* a inocenților. În *Taipi* eroul vorbește deja de suprema oroare a solitudinii și captivității („suferința impusă acelor nenorociți pe care îi zidim în celulele închisorilor noastre și-i condamnăm la solitudine în chiar inima populației"). Întreaga operă a lui Melville — ca de altfel și literatura americană — evoluează astfel pe o traiectorie dialectică, între cele două forțe care își dispută întîietatea asupra destinelor eroilor : forța centrifugă a desprinderii de centrul social vital și forța centripetă a reintegrării pe orbita socială. Ca și Hawthorne, Melville a respins de la început excesele individualismului american în variantă emersoniană, solipsismul și autocontemplarea narcisistă. Cu toată simpatia evidentă pentru exploratorii epopeici, titanici, de felul lui Ahab, prozatorul subliniază de fiecare dată eșecul lor dramatic cauzat de „hybrisul" acestora, de disprețul arătat legăturilor cu umanitatea. Drama lui Ahab, spre exemplu, este precipitată de izolarea maniacă a eroului, adversar al oricărei „interdependențe umane". Personajele de acest tip sfîrșesc dezastruos, în sinucidere morală și spirituală, în naufragiu real sau simbolic, în solipsism nihilist.

Reabilitarea eroilor melvillieni începe întotdeauna prin comunicarea cu semenii. Melville devine prozatorul „interdependenței umane" necesare, la fel ca atîția alți scriitori americani, de la Hawthorne (elogiind „lanțul magnetic al umanității") și Whitman (poet al „atașamentului uman") la Saul Bellow. Într-un roman ca *Moby Dick*, Ișmail reprezintă opusul necesar al lui Ahab, forța centripetă a atașamentului și solidarității față de aspirația centrifugă a exploratorului.

Întrucît personajul melvillian ilustrează (în majoritatea cazurilor) condiția orfanului social și cosmic, o primă tentativă a integrării sociale va fi c ă u t a r e a unui t a t ă, temă dealtfel fundamentală în literatura a-

mericană.[66] Dar ea eşuează de cele mai multe ori în proza melvilliană. Înstrăinarea lui Redburn culminează dramatic cu descoperirea dialogului imposibil între el şi tradiţia paternă, a idealismului impracticabil al înţelepciunii transmise de tată. Astfel protagonistul se simte dezmoştenit a doua oară. În *Moby Dick*, Ahab joacă pentru scurt timp rolul părintelui protector faţă de Pip, copilul negru cu mintea rătăcită în urma naufragiului în largul mării ; rol mai apoi denunţat cînd acesta ameninţă să atenueze intransigenţa şi detaşarea de explorator a lui Ahab. Un alt personaj trădat de tată este apoi Pierre. Descoperind infidelitatea conjugală a părintelui, ambiguitatea lui morală, Pierre renunţă dureros la ataşamentul său filial, şi astfel la singura autoritate socială care i-ar fi putut călăuzi iniţierea în maturitate. Arzînd portretul cu surîsul duplicitar al tatălui său, Pierre se dezmoşteneşte tragic, revenind la condiţia solitarului adamic şi grăbindu-şi căderea : „De-acum înainte proscrisul Pierre nu mai are paternitate, şi nici trecut ; şi întrucît viitorul e o pagină albă pentru noi toţi, de două ori dezmoştenitul Pierre stă nelegat de nimeni în prezentul său etern." (*Pierre*, p. 232).

Trădarea eroului inocent de către tată este investită în *Pierre* şi *Billy Budd* cu sensuri metafizic-simbolice, destinul protagoniştilor apropiindu-se de cel al lui Crist, învinovăţind pentru eşecul lor autoritatea paternă divină. Billy Budd, inocentul orfan prin definiţie, în căutarea unui tată (a unei autorităţi protectoare) se ataşează de căpitanul Vere care însă îl sacrifică imediat ce Billy comite crima sa neintenţională, precum Abraham pe fiul său Isaac (textul conţine o referinţă explicită la această temă arhetipală). Căpitanul Vere nu se comportă ca un părinte, ci ca instrumentul impersonal al unei legi drastice, arbitrare (legea marţială) ce nu ţine seamă de circumstanţele motivante ale unor fapte (el se apropie de arhetipul părintelui neînduplecat, *sinex iratus*). Şi Isabel din romanul *Pierre* se află în căutarea unui tată, necunoscut pentru ea, întrezărit doar în fulgurante amintiri, dar preferă în cele din urmă să îl înlocuiască cu fratele ei vitreg Pierre, într-o relaţie ambiguă, fratern-erotică, incestuoasă.

Ajungem astfel la o altă posibilitate a integrării sociale, prin e r o s şi INIŢIEREA EROTICĂ. Dar spre deosebire de literatura altor scriitori, de la Hawthorne şi Henry James, la Thomas Wolfe sau Saul Bellow, în care erosul este soluţia depăşirii impasului social şi existenţial, proza melvilliană cunoaşte în general forme eşuate de iniţiere erotică. Eroul arhetipal al lui Melville este exploratorul, *homo viator,* însoţit cu marea sau cu vasul pe care se desăvîrşeşte iniţierea sa (ambele simboluri feminoide). Precum Taji care „a luat corabia de soaţă la bine şi la rău, la calm şi la furtună, şi nu va scăpa de ea." *(Mardi,* p. 22).

Insuccesul temei erotice (şi a tipologiei feminine) în proza melvilliană a fost pusă de unii critici pe seama experienţei conjugale ambigue a scriitorului, concepţie după părerea noastră exagerată.[67] Erosul nu lipseşte din naraţiunile melvilliene : în mod simbolic viziunea utopică din *Paradisul burlacilor* este completată cu viziunea realistă din *Iadul fecioarelor,* subliniindu-se astfel necesitatea iniţierii erotice în educaţia celibatarilor inocenţi. Tipul celibatarului entuziast este ironizat în diferite ocazii : spre exemplu în portretul lui Charlie Millthorpe din *Pierre,* discipol mediocru al lui Plinlimmon, care refuză căsătoria, legătura umană concretă, pentru o invizibilă familie a „universului". Tot atunci erosul constituie o preocupare a eroului melvillian încă din *Taipi,* pentru ca în *Mardi* însăşi căutarea arhetipală a exploratorului să se concretizeze în expediţia de recuperare a femeii iubite.

Dar în ambele naraţiuni idealul feminin este discutabil. *Taipi* face elogiul femeii senzuale, infantile, primitive, o copilă a naturii care, deşi este învestită cu o noblеţe naturală ce „depăşeşte pe-aceea a doamnelor din Westminster", este pusă în inferioritate de partenerul ei occidental. Edenul taipian nu oferă legături matrimoniale ferme — dimpotrivă, aici căsătoria e o instituţie instabilă, un contract social uşor de desfăcut, degenerînd adesea în poligamie. Pe de altă parţe, în *Mardi* protagonistul întreţine în mod artificial misterul biografic al lui Yillah, ideea originii ei primitive, tocmai pentru că în acest fel îşi poate reconfirma superioritatea lui socială şi rasială. În ambele romane protagoniştii caută femeia

inocentă, placidă, angelică, şi resping femeia brună, fatală, posesivă şi tiranică, harpia de felul lui Annatoo sau Hautia (prima eliminată printr-un truc scriitoricesc, a doua părăsită de exploratorul melvillian printr-un efort apreciabil de voinţă). Se va observa cum dincolo de opoziţia convenţional-romantică între arhetipul femeii blonde, celeste, şi cel al femeii brune, demonice (frecventă în romanţurile medievale, în literatura lui Spenser, Shakespeare, Blake, Swift, Thackeray, Cooper, Hawthorne, ş.a.) există o opoziţie de natură socială, alimentată de prejudecăţile masculine ale eroilor melvillieni, aceştia optînd pentru *femeia captivă,* inferioară social (faţă de care pot juca rolul Cavalerului salvator) şi nu *femeia-regină,* independentă şi posesivă, precum Hautia. Ei resping instinctiv şi rolul de bărbat dominat de femeia-căpcăun sau „Mama cumplită" („arhetipul omfalic", cum îl numeşte Northrop Frye [68], arhetip ce ajunge totuşi să precumpănească în proza americană modernă).

Mai apoi idealul feminin spre care aspiră eroii melvillieni este descris ca asexuat (sau androginizat), supralumesc, reflectare a utopiei puritane a femeii caste, de origine divină. Dar o asemenea femeie va avea asupra eroului un rol alienant, scoţîndu-l pe protagonist în afara lumii (Taji trece dincolo de limitele lumii pămînteşti în peregrinarea sa idealistă pe urmele lui Yillah), în loc să-i redea conştiinţa apartenenţei la umanitate. Taji se va trezi în postura paradoxală a celui care, pe de o parte întreţine mitul originii divine, supralumeşti a lui Yillah, pe de alta încearcă s-o atragă într-o relaţie de cu totul altă natură. Pierre îşi complică şi mai mult situaţia, divinizînd atît pe Lucy (o inocentă, fiică a civilizaţiei urbane cu nostalgia ruralului — totuşi mult mai consistentă decît Yillah), cît şi pe Isabel, femeia primitivă, infantilă, asociată cu *amaranta* — floare nepieritoare, dar sterilă, de munte. Isabel, divinizată naiv de Pierre, îl va conduce spre dezastru tocmai din cauza naturii ei profund lumeşti, senzuale, ispitindu-l pe erou într-o legătură incestuoasă, ambiguă. În final eroul respinge ambele partenere, „înger bun şi înger rău", conştient de dualitatea insolvabilă a naturii lor (mai cu seamă în cazul

Isabelei : „Fată ! soție ori soră, sfîntă ori demon ! în sînul tău nu este viață pentru prunci, ci laptele morții pentru noi doi" — *Pierre*, p. 403).

În felul acesta cărțile lui Melville ilustrează atît forme pervertite, ambigue ale erosului, cît și motivul *erosului destructiv (Liebestod)* care după Leslie A. Fiedler ar fi caracteristic mai ales țărilor nordice, de cultură protestantă, care nu cunosc bucuria erotică a țărilor meridionale („gai saber") : legenda lui Tristan, opusă celei a lui Don Juan. [69] Yillah și Isabel reprezintă pentru eroii narațiunilor respective deopotrivă extazul și extincția prin eros. Inocenții melvillieni sînt fie pîndiți de *vortexul carnal*, de femeia senzuală sau femeia vampir, fie de extincția treptată în utopia iubirii pure, divine, a iubirii intangibile sau interzise (pentru soră, sau pentru femeia Undină) ce devine destructivă prin ambiguitatea ei (nu trebuie să uităm că asemenea motive apar și în opera shakespeariană — relația incestuoasă tată-fiică — sau, în forma dramatică a incestului necrofil, și în proza lui Poe).

După Leslie A. Fiedler romanul american, cu puține excepții (și referirea vizează în primul rînd eposul) este un roman al erosului absent sau al erosului asexuat. Protagonistul tipic este călătorul sau fugarul, cel care se refugiază pe mare, în pădure sau în pustiu, evitînd civilizația, contractul matrimonial și existența domestică. [70] Celebrînd aventura bărbătească, romanul american este prin excelență un roman epopeic, dezvoltînd în locul temelor tradiționale ale romanului european burghez (iubire, seducție, căsătorie) cele ale explorării și războiului. „Tipicul antiroman american este *Moby Dick* cel fără de femei". [71] El intră în aceeași categorie cu *Iliada, Beowulf* sau literatura eroică a Evului Mediu.

În locul tatălui absent și al iubirii eșuate, romanul american propune cel mai adesea soluția solidarității bărbătești, a f r ă ț i e i și t o v ă r ă ș i e i. După Harry Slochower, „fraternitatea sau mitul aspirației democratice este echivalentul american al paternității europene. Bunul vecin, prietenul, camaradul, sînt substitute pentru figura tatălui în literatura europeană." [72] Tema poate fi identificată încă în romanul lui Cooper ca frăția de

cruce între pionierul american și primitivul de altă rasă (vezi relația Natty Bumpo și Chingachgook, „Marele Șarpe"). Se creează astfel un nou tip de relație apreciat de D. H. Lawrence ca fiind mai adînc și mai esențial ca erosul, proprietatea, iubirea sau căsătoria : „uniunea viguroasă, neerotică, tăcută, între doi bărbați ce-au ajuns la limita ființei lor. Acesta este nucleul unei noi societăți." [73] Îl reîntîlnim apoi la Poe (Arthur Gordon Pym și metisul Dick Peters), la aproape toți autorii de romanțuri, la Whitman (în „Calamus" se elogiază noul tip de iubire, bărbătească, între camarazi, pe care se va întemeia societatea viitorului) sau Melville.

În cazul lui Melville motivul frăției și solidarității masculine descinde și din arhetipul „tayo" al frăției primitive, cunoscut de scriitor în Polinezia, și care se apropie de solemnitatea sacramentului matrimonial. [74] În *Moby Dick*, de pildă, camaraderia frățească dintre Queequeg, sălbaticul nobil, și Ișmail (salvatoare pentru cel din urmă) este descrisă în termenii unui *mariaj simbolic :* personajele își deschid sufletul în intimitatea unui pat, comportîndu-se „ca un cuplu armonios în luna de miere a prieteniei noastre" — (M.D., I, p. 97). Queequeg își împarte întreg avutul și gîndurile cu Ișmail, declarînd „că de-aici înainte sîntem cununați — ceea ce în graiul lui natal însemna că sîntem prieteni de suflet" (p. 96). Această relație reabilitează eroul-narator, îl salvează de la mizantropismul său inițial : „Inima-mi zdrobită nu mai întindea mîinile ca să se apere împotriva unei lumi lupești. Prezența liniștitoare a acestui sălbatic o răscumpăra în ochii mei" (p. 95). Prin Queequeg, Ișmail va deslușì importanța solidarității umane, a dependenței insului de semenii săi. În cap. LXXI („Saula de maimuță") cei doi sînt uniți printr-o frînghie pe parcursul operației dificile de spintecare a balenei ucise. Individualismul emersonian, anarhic, al eroului se revoltă pe moment : „Aveam senzația că propria-mi personalitate s-a dizolvat într-un fel de societate pe acțiuni, împărțită în doi, că liberul meu arbitru a căpătat o rană mortală, și că greșelile sau ghinionul celuilalt partener m-ar putea împinge pe mine, nevinovatul, la un nemeritat dezastru, sau chiar la moarte" (p. 85). Reflectînd însă mai adînc,

Ismail realizează faptul că asemenea legături sînt necesare între toți indivizii pentru împlinirea personalității lor (înțelepciune refuzată de Ahab). Însoțirea cu Queequeg are un dublu rol : de completare a personalității segmentate a eroului (mariajul sălbaticului cu reprezentantul civilizației reconstituind omul întreg, minte și inimă, rațiune și intuiție) ; de salvare și integrare socială a protagonistului.

În aproape toate narațiunile melvilliene protagoniștii, oricît de solitari altfel, păstrează o legătură de camaraderie cu un tovarăș de drum (Tom și Toby, Tom și Cory-Cory în *Taipi;* Paul și doctorul Long Ghost în *Omoo,* Taji-Jarl în *Mardi,* Redburn și Harry Bolton, Jacheta albă și Jack Chase, Pierre și Charlie Millthorpe, etc). Prietenul salvator care însoțește inițierea dramatică a inocenților este de obicei un primitiv, un ins generos sau pragmatic care face în beneficiul protagonistului o serie de acțiuni utile fără de care acesta n-ar putea supraviețui (el pare să descindă tipologic din sclavul sau servitorul isteț, *dolosus servus* al comediei clasice, dar Melville democratizează evident această relație). Toby din *Taipi* reușește ca, prin inteligența sa practică și bunul simț însoțit de un dezvoltat instinct al autoconservării, să tempereze elanurile primejdioase, irresponsabile ale protagonistului. Prin Jack Chase din *Jacheta albă* acest „tayo" arhetipal devine „marinarul chipeș", camaradul de o frumusețe fizică și morală ireproșabilă, adulat de protagonist (există și sugestii heterosexuale). El își adaugă însă și o cultură aleasă, formată prin frecventarea cărților eroice de tipul *Lusiadei* lui Camöens. Majoritatea inocenților melvillieni ajung să înțeleagă oportunitatea unei astfel de camaraderii, dar puțini — în afara lui Ismail, spre exemplu — o vor cultiva din motive altruiste (aproape toți se complac, firește, în a profita de pe urma unei asemenea relații, păstrînd totodată o detașare superioară față de tovarășul lor). Abia Ismail va avansa treptat de la această descoperire a interdependenței umane necesare, la idealul frăției universale, mai întîi expus naiv, transcendentalist (ca visul utopic al topirii individualității într-un fel de „spermanțet universal" — cap. „O strîngere de mînă"), mai apoi evaluat

realist sub forma unei *filozofii a integrării* în existența socială și domestică și a acceptării limitelor elanului spre explorare :

> „O experiență îndelungată m-a învățat că omul trebuie să-și reducă pretențiile la fericire sau măcar să-și schimbe ideea pe care și-o face despre ea, renunțînd s-o mai caute în sfera intelectului sau imaginației, și aflînd-o lîngă o soție, în elanurile inimii, în plăcerile patului și ale mesei, în focul căminului, în căldura patriei." *(Moby Dick*, II, p. 218).

Afirmația aparține unui narator matur, nu inocentului din debutul romanului. Ea s-ar putea să pară capitulativă, reflectînd o doză de scepticism cu privire la triumful și validitatea explorării eroice (această înțelepciune a renunțării nefiind împărtășită de exploratorii melvillieni) dar conține o prețioasă afirmare a existenței integrate, a solidarității umane.

3. ROMANUL CRONICĂ

O altă cale pe care scriitorul realizează proiectul unei epopei americane, este cronica amplă a existenței sociale și politice a acestei țări (a lumii secolului XIX). Mai cu seamă în *Redburn* sau *Jacheta albă,* dar și pe porțiuni mari din celelalte romane, naratorul se simte îndemnat să se comporte ca un c r o n i c a r fidel care înregistrează fiecare detaliu de existență din dorința de a conserva pentru generațiile viitoare o imagine amplă a realităților americane. „Nu las să-mi scape nimic — mărturisește naratorul din *Jacheta albă,* — nici cel mai neînsemnat lucru, și mă simt mînat de același îndemn ce i-a făcut pe mulți cronicari din vechime să consemneze chiar și cele mai mărunte detalii ale unor lucruri menite să dispară de pe pămînt și care, dacă n-ar fi păstrate la timp, ar sfîrși prin a pieri din memoria oamenilor. Cine știe, poate această modestă narațiune va deveni cîndva cronica unor obiceiuri barbare, de demult !" (p. 110-111).

Prin urmare, metoda mărturisită a lui Melville este aceea a *fidelității documentare,* a înregistrării minuțioase în speranța că faptele narate își vor găsi semnificații prezente sau viitoare, a cuprinderii exhaustive a existenței americane (prin dese incursiuni, narative sau eseistice, în cele mai diverse domenii ce ating, fie și în treacăt, narațiunea principală). *Jacheta albă* este astfel un documentar al vieții în marina militară, al organizării sociale și relațiilor umane de pe un vas de război, chiar al activităților cotidiene ale marinarilor. La fel ca și *Moby Dick,* o adevărată enciclopedie naturală (prin capitolele ei de cetologie ce reproduc descoperirile științifice privitoare la obiceiurile balenelor) dar și o amplă cronică a industriei pescuitului, în momentele ei de eroism dar și de efort cotidian, care prin minuția ei realistă oferă credibilitate și suport temei epopeic-simbolice.

Metoda documentării exhaustive demonstrează încă o dată, pregnant, *realismul esențial* al viziunii melvilliene : simbolismul său se sprijină pe însăși desfășurarea de detalii empirice, găsindu-le funcții generalizatoare, ilustrînd cu ele idei. Realismul documentar al cronicii melvilliene descinde, înainte de toate, din vocația detaliului concret de viață (adesea „regionalist") caracteristică literaturii americane în ansamblu, *empirică* chiar și în cele mai ambițioase construcții mitopoetice. Pe de altă parte el reproduce stilul plauzibilității din mai vechea literatură a călătoriilor, ori a romanțurilor alegorice de călătorii (Defoe, Swift, Poe), toate mimînd veridicitatea absolută. De altfel întreaga literatură din a doua jumătate a secolului XIX evoluează spre minuție și fidelitate narativă, principiul documentării exhaustive din mediile cele mai diverse (și cu probitate cvasi-științifică) fiind proclamat de însuși Champfleury drept esențial pentru scriitorul realist. Ca „secretar" al „acestui istoric care este societatea însăși", romancierul de tip balzacian aspira la *totalitate,* adică la reflectarea existenței în forme romanești de mare amploare (romanul cronică, ciclic, fluviu) ce păreau a neglija principiul selecției în favoarea celui al comprehensiunii absolute. Realiștii și naturaliștii contemporani lui Melville subscriu la o *poetică*

a incluziunii (practicînd rareori selecţia, elipsa, arta litotei, mult mai des hiperbola, catalogul exhaustiv şi comentariul auctorial), o *poetică a detaliului banal şi a totalităţii*. Miriam Allott [75] defineşte clar acest tip de roman al totalităţii drept roman-epopee şi îl exemplifică prin Stendhal şi Balzac.

S-ar putea ca romanul melvillian să se deosebească substanţial de tipul de mimesis balzacian, el intrînd mai degrabă în categoria operelor ce înlocuiesc reprezentarea exterioară cu „viziunea" interpretativă, simbolică (totuşi disocierile pe care le face Robert Scholes, de pildă, între romanul realist şi romanţ ni se par exagerate [76]). În privinţa realismul documentar (incontestabil în proza melvilliană), scriitorul prefigurează dublul regim al minuţiei reprezentative în romanul modern, ironizînd pedanteria narativă, atrăgînd atenţia asupra utopiei cuprinderii „totale", în plan orizontal, a realităţii, dacă cantitatea nu se însoţeşte cu efortul prospectării simbolice de adîncime. Dacă, mai ales în cărţile de la *Taipi* la *Redburn*, Melville foloseşte mult metoda documentării geografice şi istorice, etnografice şi sociale (prin colaţionarea observaţiilor proprii cu texte extrase din tratatele vremii, din jurnale de călătorie şi lucrări etnografice), alcătuind veritabile *ghiduri* turistice şi culturale ale zonelor vizitate (ca şi ghidul balzacian al tîrgului Anguelême), deja în *Redburn* metoda inventarierii, a minuţiei documentare şi a ghidului sînt privite cu detaşare de narator ca insuficiente. Melville nu cade în eroarea clasică a cantităţii, remarcată şi de criticul Ion Vlad : el pare a intui „ideea că romanul produce un Cosmos nu în plan orizontal, nu prin 'cuprindere' (eroarea a dăinuit, cum se ştie, prin tendinţa exclusivă spre romanul-frescă, spre romanul-fluviu), nu prin reprezentarea aspectelor strict exterioare (simptom al privirii la suprafaţă şi, deci, fatal superficiale) ci prin transfigurarea realităţii potrivit cu legile creaţiei realiste, producînd o Lume, un tot coerent, un teritoriu unde procese şi fenomene semnificative 'figurează' Istoria noastră". [77] Precizia documentaristă nu este un scop în sine nici măcar în cazul lui Balzac : şi aici detaliile obiective îşi găsesc sensuri

metaforice, supraobiective și în cele din urmă chiar o dimensiune mitică.

Dar structura de cronică amplă a multor opere melvilliene este cît se poate de evidentă. *Redburn*, bunăoară, adoptă maniera unei narațiuni cronologice, amănunțite, obiective, ce documentează atît experiențele protagonistului, „un băiat de familie care-a slujit în marina comercială", cît și existența mai largă a marinarilor pe un vas comercial în secolul XIX. Titlurile explicite, descriptive („În care se arată cum Welingborough Redburn s-a născut cu gustul pentru mare și cum acest gust a fost cultivat în el"; „Redburn e inițiat în arta de a curăța cocina și învață să spele arborele-gabier", etc.) demonstrează caracterul de jurnal și cronică personală a romanului. Unele capitole, în schimb, sînt pur documentaristice, concentrîndu-se asupra realităților observate, părăsind pînă și formula cronicii personale (titlurile nu mai conțin nici o referință la protagonist, inventariind aspecte ale realității exterioare: „Docurile", „Cerșetorii de sub zidurile docurilor", „Străzile rău-famate ale orașului").

O primă variantă a romanului-cronică ce poate fi recunoscută în opera lui Herman Melville este c r o n i c a de f a m i l i e. Atunci cînd Melville își îndreaptă atenția spre realitatea continentului, a societății urbane, el se oprește în chip firesc asupra celulei pe care ea se întemeiază, familia. Acest lucru se întîmplă în *Pierre*, romanul a cărui primă parte este și o laudă (nu lipsită de ironie, firește) a solidității și nobleții familiilor americane, la fel de durabile și cu o istorie venerabilă, ca și cele europene. Melville respinge prejudecățile „lumii monarhice" după care în „America demagogică Trecutul nu are statui consolidate, ci toate lucrurile sfîrîie și fierb cu neobrăzare în căldarea vulgară a unui Prezent continuu și necristalizat."; ori că „în orașele noastre familiile se ridică și apoi pocnesc ca niște bășici în cadă" subminate de „elementul democratic care acționează subtil ca un acid puternic, pururi producînd noi realități din distrugerea corozivă a celor vechi." (*Pierre*, p. 29). Dimpotrivă, există în Noua Anglie familii ce și-ar putea reconstitui genealogia neîntreruptă încă dinaintea dom-

niei primului Charles; fără a mai vorbi despre vechile familii de plantatori din Virginia care s-au unit cu prințese indiene și în sîngele cărora s-a păstrat o noblețe primitivă încă dinaintea colonizării. Genealogia multor asemenea familii „curge, precum rîul Hudson, cu mult mai departe și mai drept decît pîrîul Serpentin din Hyde Park" (p. 31). Întreg acest elogiu este rostit de narator pentru a „confirma poetic condiția aristocratică a Conașului Pierre Glendinning" și a-l depune în siguranță pe un „înalt și nobil piedestal". Intenția ironică e clară, căci romanul va dramatiza tocmai prăbușirea lui Pierre de pe înaltul său piedestal, dimpreună cu surparea tuturor idolilor familiali. Dar există aici și intenția (mai tîrziu pregnantă în proza lui Faulkner, Steinbeck sau Wolfe) de a nara destinul unei familii arhetipale, a unei familii pe care se sprijină alcătuirea socială a Americii, un clan de întemeietori. Familia își are astfel Străbunul titanic, Patriarhul, descris în obișnuitul stil epopeic-hiperbolizat (nu fără unele intenții ironice). Tunica sa militară, martoră a „robustelor vremi de odinioară", îl copleșește prin mărimea ei pe Pierre. La fel ca și faetonul construit pentru trupul gigantic al unui General. Dar Pierre este impresionat mai cu seamă de faptele eroice, legendare ale acestui Începător, de isprăvile sale în luptele cu indienii ori de prietenia sa nemărginită pentru caii de rasă, adevărații săi tovarăși și confidenți (în absența unui sentiment mai cald pentru oameni, se pare). Exemplul străbunului, istoria familiei, este prima școală a lui Pierre, aceea care îi stimulează mîndria idealistă, sentimente elitare, conștiința apartenenței la o clasă de gentlemeni (Isabel este prima care, cu aparența-i inocență, atrage atenția asupra înrudirii fonetice a numelui de Glendinning cu cuvîntul „gentleman").

Dar cum am văzut *Pierre* este în primul rînd romanul rupturii dureroase a protagonistului cu familia și mediul social, romanul *disoluției familiei*. Tema avea să predomine în cadrul romanului naturalist. Amplul ciclu al lui Zola, *Les Rougon-Macquart*, conceput ca o „istorie naturală și socială a unei familii sub al Doilea Imperiu" era o istorie în sens naturalist, urmînd cu alte cuvinte evoluția ciclică, biologică și socială a unei fa-

milii, de la constituirea şi creşterea ei, la cădere şi dezintegrare. La fel ca în amplele cronici de mai tîrziu ale lui Thomas Mann, W. Bredel, G. Verga, Roger Martin du Gard, A. Bennett sau J. Galsworthy. Sau în *Veghea lui Finnegan* a lui James Joyce, care, în linii mari, e tot o cronică mitic-epopeică a evoluţiei unei familii arhetipale pe structura ciclului în patru timpi istorici preluat de la Vico. Dar acest tip de roman avea să cunoască o formă mai dramatică în literatura americană, mai ales aceea a sudului, şi anume în cronica decăderii societăţii aristocratice, a familiilor senioriale (clanurilor); motivul era anticipat de Poe („Căderea casei Usher") şi Hawthorne („Casa celor şapte frontoane").

Întrezărim semne ale impasului familial încă de la început. Pierre suferă din cauza singurătăţii, lipsindu-i o soră. Pe de altă parte famlia Glendinning pare deja a fi intrat în eclipsă, neproducînd decît descendenţi de sex feminin. Pierre este ultimul moştenitor, şi cu atît mai mare (şi insuportabilă, cum se vede) este răspunderea ce apasă asupră-i. Mai apoi elogiul străbunilor dezvăluie clar distanţa insurmontabilă între înaintaşii legendari şi ultima generaţie de „gentlemeni de seră", care par a-şi fi pierdut cu totul vigoarea eroică, grandoarea titanică, fiind nişte infantili, tutelaţi de autoritatea maternă, ca Pierre, ori filfizoni şi filistini precum „vărul Glen". Dar germenii căderii există deja în primii întemeietori ai clanului. Ca şi Faulkner, Melville (dar nu şi eroul său) intuieşte că una din sursele viitoarei decăderi este tocmai falsul cod eroic, iluzoriile valori susţinute de înaintaşi. Străbunul Glendinning fusese un om marţial, un adversar al indienilor, un idealist care, ca şi Moredock din *Şarlatanul,* îşi făcuse un mod de viaţă din practicarea urii şi agresiunii faţă de băştinaşii vestului american. Şi tot ca şi Moredock avea o personalitate plină de contradicţii şi ambiguităţi, căci cel care într-un rînd „anihilase doi sălbatici indieni sfărîmîndu-le capetele unul de celălalt" era altminteri „gentlemanul cu cei mai albaştri ochi din lume şi, potrivit obiceiului patriarhal din acele timpuri, un adorator cu părul albit al zeităţilor căminului" (p. 52). Un subtil simbolism vesteşte căderea şi a clanului: bătrînul revoluţionar de odinioară, devine

după războiul împotriva britanicilor un conformist şi un reprezentant al noii clase conducătoare, asuprind indienii, cultivînd aroganţa socială pe care o va transmite şi descendenţilor (mai ales mamei lui Pierre, „un admirabil edificiu al mîndriei imense", Regina întronată a aparenţelor aurite). Dar el este şi primul care va cădea simbolic din şaua înaltă a calului său, inaugurînd astfel seria căderilor dramatice „de pe cal" (şi piedestal) pe un domeniu botezat paradoxal tocmai „Pajiştea şeii". Se poate interpreta în două feluri acest simbolism al descăunării : ca o necesară detronare a unor falşi idoli, dar şi ca o domesticire a idealiştilor din familie (a bărbaţilor), o convertire a lor la „docilitate", aşa cum încearcă şi doamna Glendinning să facă cu fiul ei Pierre, „punînd pe el şaua" într-o bucolică „Pajişte a şeii". [78]

Ambiguitatea caracterizează poziţia fiecărei generaţii, a fiecărui membru al familiei, relaţiile între ei. Ambiguă este relaţia lui Pierre cu mama şi tatăl său, anticipînd cu subtilitate complexul freudian al lui Oedip. Mama sa este pentru Pierre, cel fără de soră, „sora Mary", familiaritatea intimă cu ea complicînd relaţiile lui Pierre cu Lucy şi mai ales cu Isabel, sora vitregă, iubită tot ambiguu, ca soră şi ca soţie. Ambiguitatea caracterizează şi relaţia lui Pierre cu Glen, schimburile lor preţioase şi convenţionale de răvaşe neputînd ascunde în întregime animozitatea lui Glen, pizma cu care priveşte poziţia privilegiată a lui Pierre, de moştenitor şi logodnic al lui Lucy. In fine ambiguitatea finală este descoperită de erou în biografia tatălui său, în cele două portrete ale lui, cel „oficial", sobru, matur, expus la vedere de doamna Glendinning şi cel „apocrif", din tinereţe, cu un zîmbet ambiguu ce tăinuieşte un trecut uşuratic, ascuns cu grijă de mama lui Pierre.

În momentul revelaţiei Pierre iscă hamletian un cataclism al tuturor idolilor întronaţi în mausoleul familiei pe care îl poartă în suflet. Aceştia se vor prăbuşi în ordine de pe piedestalele lor înalte, începînd cu Prinţul Mausoleului, ale cărui moaşte le-a adorat pînă atunci, imaginea pură şi marmoreană, acum brusc demascată, a tatălui. În plină criză eroul realizează şi depărtarea egois-

tă, trufia inumană a mamei sale, care astfel nu îl va putea salva de la dezastru, ea fiind „o ființă nobilă, dar alcătuită mai mult pentru realitățile prospere și aurite, obișnuită cu seninătatea lor netulburată“ (p. 115). Desprinzîndu-se de familie și de mediul pînă atunci bucolic al copilăriei, Pierre face incursiunea la oraș unde suportă ultima revelație cu privire la ambiguitatea idolilor săi familiali. „Vărul Glen“ îl respinge arogant de la ușa locuinței sale, renunțînd la masca politeții edulcorate de pînă atunci. Eliberarea lui Pierre este acum completă — o dezmoștenire de fapt, în parte opera celorlalți, parte auto-impusă, reducîndu-l la condiția arhetipală de Ișmail, de orfan cosmic și social, de american dezrădăcinat.

Richard Chase consideră *Pierre* o narațiune a decăderii familiei, anticipînd *Zgomotul și furia* lui Faulkner, dar inferioară acesteia prin „caracterul ei difuz, consecință a introspecției morbide a lui Melville și a incapacității sale de a conferi personajelor un autentic sentiment al istoriei“. [79] Analiza noastră a demonstrat dimpotrivă adînca intuiție melvilliană a poverii istorice care duce la decădere familia Glendinning, o povară a vinovății sociale și rasiale (spolierea naturii, agresivitatea împotriva băștinașilor indieni, exproprierea lor violentă, adică exact păcatele sociale care vor damna și pe eroii faulknerieni, de la Flem Snopes și Sutpen, la McCaslin).

Mai larg reprezentată în opera melvilliană este însă cronica socială. Melville a fost influențat de (și a influențat) curentul general al radicalismului social din proza americană de după 1850, care a pregătit opera lui Mark Twain și a naturaliștilor. În 1852, anul publicării romanului *Pierre*, apar și *Coliba unchiului Tom* sau primele eseuri ale lui Orestes A. Brownson, un gînditor premarxist. Interesul pentru fenomenele sociale și radicalismul viziunii lui Melville rezultă din propria sa experiență socială timpurie, din dramatismul existenței sale familiale (tatăl moare falit, scriitorul are o copilărie nesigură, copleșită de privațiuni și singurătate) sau al experiențelor marine. Melville aparține categoriei aproape generale a scriitorului american provenit dintr-o familie în declin economic și social (Emerson, Hawthorne, Mark

Twain) cu deosebirea că el atinge condiția scriitorului proletarizat, practicant al feluritelor meserii și ocupații ce-l aduc în contact cu lumea lucrătorilor umili, ca și pe Whitman. Melville a evoluat astfel spre postura scriitorului protestatar, primele documente ale radicalismului său democratic apărînd deja în *Taipi* și *Omoo* (referirile la corupția și metodele oneroase folosite în Polinezia de misionarii englezi și francezi). Protestul filozofic, detașat la început, ia apoi forme mai implicate, de protest social în *Redburn* și *Jacheta Albă*, în „Iadul fecioarelor" sau în *Pierre*, opere ce studiază variante ale distrugerii și alienării individului în societatea americană a secolului XIX.

Ampla cronică socială edificată de scriitor este o dovadă a realismului esențial al viziunii melvilliene. Dacă tipologia și analogismul simbolic, tematica și destinul protagoniștilor titanici trădează influențe romantice, viziunea de ansamblu, de pildă a masei de personaje, a societății marinarilor sau orășenilor, este realistă. Încă în cărțile lui J. R. Browne și Richard Dana, recenzate de Melville, scriitorul descoperă cu satisfacție atitudinea antiromantică, realistă, în prezentarea existenței marinarilor americani, ce „distruge magia cu care poezia și proza au învestit viața pe mare" ori „plăcerea cu care citim spiritualizatul 'Cuvînt către ocean' al lui Byron." [80] Aceeași atitudine caracterizează opera melvilliană : scriitorul nu romantizează viața și caracterul marinarilor. „Pledoariile" de tipul celei din capitolul XXIV din *Moby Dick*, care elogiază noblețea și eroismul ocupației marinărești, sînt rostite nu de autor ci de naratorii săi adolescentini, ce vor descoperi mai tîrziu dramaticul adevăr dincolo de legendele romantice. Redburn, bunăoară, va fi șocat să afle că eroii lecturilor sale adolescentine sînt de fapt niște declasați, aduși într-o stare deplorabilă de vicii și privațiuni sociale. Jacheta Albă va adopta o atitudine mai flexibilă, mai înțelegătoare :

> „...nu vreo iubire sentimentală și teoretică pentru marinarul de rînd, nici vreo credință romantică în noblețea și-n generozitatea sufletească, exagerat atribuite lui în unele romane, și nici vreo

> dorință tenace de a-mi cîștiga faima că-i sînt prieten, m-au îndemnat să scriu tot ce-am scris aici în legătură cu brutala opresiune la care e supus marinarul. Oricare ar putea fi părțile interesate, nu doresc altceva decît să văd că relele sînt înlăturate, și că se face dreptate tuturor, fără nici o deosebire." (vol. II, p. 140).

La baza cronicii sociale Melville a pus cu mult discernămînt factorul economic : mizeria, paupertatea indivizilor, presiunile financiare care determină destinul eroilor melvillieni, mai ales al artistului Pierre. Factorul economic influențează viziunea tragică a personajelor. Ișmail se refugiază pe mare „rămînînd cu punga aproape goală, sau chiar lefter de tot" ; armatorul Bildad, cu tot bigotismul său religios, știe să-i escrocheze pecuniar pe marinarii săi ; chiar și Ahab, aparent detașat de lumea preocupărilor vulgare, e conștient de „abjecția" care caracterizează destinul omului înregimentat într-o societate mercantilă ; în *Șarlatanul* toate victimele proteicului impostor sînt exploatate mai întîi economic, apoi metafizic și moral. Pe de altă parte Melville analizează convingător structura socială a celor două medii predilecte (și praguri inițiatice, după cum am văzut), vasul maritim și orașul. *Redburn* și *Jacheta albă* sînt excelente radiografii ale vieții pe vas, studii sociologice privind stratificările, organizarea socială, codul legilor asupritoare, constatînd bunăoară că nu poate exista fraternitate între cele două clase cu interese atît de deosebite : marinarii de rînd și ofițerii în frunte cu căpitanul despotic (*Jacheta Albă*, II, p. 7). *Pierre* analizează procesul decăderii societății aristocratice, patriarhale și alcătuirea noii societăți urbane, mercantile, inumane. Între ele Pierre oscilează ca un tipic dezrădăcinat american, nepregătit pentru experiența mizeriei economice, trădat în egală măsură de „edenul" semifeudal al anilor copilăriei, ori de infernul orașului industrial de mai tîrziu.

Întreaga operă melvilliană poate fi astfel citită ca o cronică revelatoare a materialismului mercantil, a expansiunii economice necontrolate a Statelor Unite după 1820. Problema, în relație directă cu o altă temă funda-

mentală, aceea a eşecului dramatic al a s p i r a ţ i e i p r o m e t e i c e în cultura occidentală, preocupase în egală măsură şi pe alţi prozatori americani, de la Hawthorne (care în *Casa celor şapte frontoane* surprindea uzurparea vechii generaţii de stăpîni patriarhali ai conacului de noua generaţie agresivă, adulatoare a progresului şi ingeniozităţii tehnice) la Mark Twain. Dar în proza melvilliană cele două teme primesc *semnificaţii mitice*. Ele sînt concentrate în arhetipul *şarlatanului*, a „omului încrederii", prezent în numeroase proze scurte sau romane şi excelent definit în *Neguţătorul de paratrăznete*. El este, în cuvintele lui Richard Chase, „individul care profită de slăbiciunea şi frica oamenilor şi care încearcă să-i convingă că dacă vor avea încredere în progresul fără cusur al civilizaţiei materiale americane, ei vor uita valorile morale ale trecutului." [81] Şarlatanul, fals salvator prometeic al umanităţii, face comerţ cu credulitatea şi frica oamenilor, le întreţine iluzia progresului mecanicist, ilustrează moral noua civilizaţie mercantilă, interesată de proliferarea cantităţii şi nu a valorii. Deja în *Moby Dick* sîntem avertizaţi asupra efectului alienant al unei asemenea curse spre atingerea „sublimului" tehnic : dulgherul lui Ahab este un simplu instrument al acestui progres mecanicist, omul-maşină, depersonalizat, „bun la toate ca un patent universal, ca un briceag de Sheffield, conţinînd nu numai lame de mărimi felurite, ci şi tirbuşoane, şurubelniţe, pensete, sule, peniţe, rigle, pile de unghii şi sfredele. Dacă superiorii săi doreau să-l folosească pe dulgher în chip de şurubelniţă, trebuiau doar să deschidă acea parte din el, şi şurubul era înfipt unde voiau" (M. D., II, p. 287). Un singur lucru nu poate înfăptui acest om tehnologic universal : un picior viu pentru Ahab în locul celui sacrificat de balenă.

Cu alte cuvinte, utilitarismul şi tehnofilia noii societăţi americane ameninţa să distrugă valorile umane fundamentale. Eroul acestei societăţi, individul întreprinzător, inventiv, prometeic, este de cele mai multe ori înfrînt de propria-i ingeniozitate. Multe proze melvilliene descriu eşecul unor asemenea super-mecanici care, precum Bannadonna din *Clopotniţa*, au ambiţia să concureze

natura, nutrind iluzia creerii unui om-mașină, unui sclav de fier cu chip uman, reducînd aspirația prometeică la ingeniozitate mecanică. Între acest artizan idealist și șarlatanul care pozează în romanul cu același titlu și ca inventator (oferind asemenea obiecte ca un fotoliu cameleonic, ce-și schimbă forma rapid, pentru ușurarea conștiințelor) nu este decît un pas. Ca sacerdot iluzionist al progresului mercantil și tehnic, șarlatanul va recruta numeroase victime printre pelerinii vasului „Fidèle", sinecdocă a întregii societăți americane. Spiritul epocii este aici definit amplu și simbolic, în chiar relațiile care se stabilesc între impostor și victime : mai ales în prima parte a romanului tema principală este aceea a banului, societatea călătorilor de pe „Fidèle" fiind obsedată de bani și de poziția ei economică și ca atare escrocată tocmai la acest capitol de șarlatan. Vasul „Fidèle" devine imaginea paradigmatică cea mai convingătoare a societății americane în călătoria ei spre un deznodămînt apocaliptic, deznodămînt agravat de idealismul infantil al majorității reprezentanților ei, trăind cu inocență egoistă jubilația bunăstării economice personale, încrederea în competiția neîngrădită și confortul burghez.

Cronica socială a Americii se înscrie într-o istorie mai amplă a întregii lumi occidentale, într-o viziune cu un caracter pronunțat politic, ca în partea mediană a romanțului *Mardi :* călătoria celor cinci exploratori prin arhipelagul Mardi devine o alegorică călătorie pe harta lumii occidentale, demonstrînd o profundă cunoaștere a forțelor economice, sociale și politice care o agită în secolul XIX. Caracterizările succinte ale diferitelor țări europene, sub masca străvezie a unor nume alegorice, sînt întotdeauna de o deosebită acuitate. Imperialismul englez, bunăoară, este satirizat în portretul regelui din insula Dominora, Bello, adeptul unei politici de menținere a echilibrului în Europa („echilibrul vaselor de cocos") și al expansiunii continue (el întreține cea mai mare flotă de canoe, iar poeții curții dedică ode politicii de expansiune) chiar dacă cocoașa imensă de pe spinarea lui (povara imperiului), amenință să devină insuportabilă. Melville anticipează chiar (în 1849 !) decăderea impe-

riului britanic, regele Bello dînd semne de senectute şi obezitate morbidă. În acelaşi fel alegoric-satiric se defineşte situaţia regatului „Porphiro", Franţa, ţară obsedată de trecutul ei somptuos ca „o piramidă ce-şi întinde umbra asupră-i", dar acum tulburată din visele ei de mărire trecută de mulţimile ce-i iau cu asalt palatele. La interval de numai un an Melville reflecta alegoric mişcările revoluţionare din anul 1848, înţelegînd funcţia lor purificatoare (chiar dacă nu credea în posibilitatea eradicării răului); descoperirea acestor răzmeriţe reprezintă ultima etapă în iniţierea socială şi politică a regelui Media, unul din călători, scoţîndu-l din indiferenţa şi inconştienţa sa anterioară, pregătindu-l pentru noua carieră de monarh luminat la întoarcerea pe insula natală. Media, al cărui nume sugerează la început vocaţia comodă a nonimplicării, a liniei de mijloc oportuniste, devine acum conducătorul politic implicat „in media res".

Dar cele mai interesante pasaje sînt acelea care în *Mardi,* dar şi în alte cărţi, analizează situaţia socială şi politică a Statelor Unite, aici insula „Vivenza", ţară cu posibilităţi certe de evoluţie, dar parţial compromise de nerespectarea întru totul a principiilor democratice, divizată între sudul sclavagist şi nordul industriei în expansiune, pîndită de riscurile optimismului politic nestrunit, ale retoricii demagogice. Melville este primul scriitor politic autentic (într-o generaţie de intelectuali destul de apolitici, cultivînd mai mult o literatură metafizică şi eticistă) analizînd bunăoară disponibilităţile şi limitele democraţiei americane (primul care intuise parţial conflictele democraţiei este totuşi Cooper, dar el privise disputa între libertatea individuală şi decizia majorităţii de pe poziţiile individualismului american). Melville introduce problema libertăţii individului într-un context mai larg, dialectic, avertizînd asupra primejdiilor libertăţii absolute, ca scop în sine, „Libertatea politică nu e principalul scop sau binecuvîntare. Şi libertatea e bună doar ca mijloc, nu ca scop în sine" şi doar atunci cînd cei ce beneficiază de ea nu sînt reduşi la paupertate (au prin urmare şi libertatea economică). „Astfel libertatea e mai mult socială decît politică" *(Mardi,* p. 436-437). În egală

măsură Melville, cu o previziune politică remarcabilă, atrage atenţia asupra altor două dezastre ce pîndesc evoluţia viitoare a Americii : conflictele rasiale (pe arcul triumfal ce străjuie intrarea în „Vivenza" călătorii lui Melville descifrează următoarea inscripţie : „În această ţară republicană toţi oamenii se nasc liberi şi egali", urmată de o alta, în hieroglife mai mărunte „În afara celor din tribul Hamo") ; de asemenea expansionismul american de mai tîrziu, ale cărui prime semne le deslușesc eroii cărţii deja acum. Căci „Vivenţa", „al cărui apogeu încă nici nu a sosit, ţara care încă nu a ajuns la maturitate, în pruncia ei anticipează tinereţea viguroasă şi tînjeşte după un imperiu mare ca al unui ţar." (p. 449).

Această viziune dialectică, profund politică, îmbogăţeşte subtextul şi celorlalte cărţi. Conflictele de pe vas, răzmeriţele sau uzurpările spectaculoase (ca şi aceea din *Benito Cereno)* pot fi citite şi ca alegorii ale unor confruntări sociale şi politice mult mai largi [82], la scara unor naţiuni sau chiar continente, constituind istoria agitată a lumii în a doua jumătate a secolului XIX ; o lume divizată de prăpastii adînci („căci despărţiţi de ape, noi, locuitorii arhipelagului Mardi vom rămîne pururi despărţiţi sufleteşte" — p. 407) în permanent conflict, zguduită de tot felul de seisme sociale şi politice, o lume-arhipelag. Aceasta este şi imaginea tutelară a viziunii sociale melvilliene, a cronicii sale în trecerea ei spre marele epos al secolului XIX.

CAPITOLUL IV

MORFOLOGIA EPOSULUI MELVILLIAN

1. TEMELE EPOPEICE

Aspirația spre cuprinderea experienței americane în totalitatea ei își caută formele adecvate în majoritatea operelor lui Melville. Atitudinea scriitorului a fost întotdeauna una de fidelitate pînă la sacrificiu față de varietatea experienței : în *Pierre* protagonistul autobiografic descoperă imposibilitatea literaturii fără acest sacrificiu, fără „a te arunca cu inima deschisă și lipsită de apărare" înaintea vieții. Extazul existențial, cultul experienței nelimitate, caracteristic scriitorului american al oricărei epoci, fusese memorabil definit de Thoreau în eseul său autobiografic, *Walden* (1854) :

> „Am plecat să sălășluiesc în pădure pentru că voiam să trăiesc în mod conștient, să confrunt numai aspectele esențiale ale vieții... Nu voiam să trăiesc ceea ce nu era viață, cînd viața e atît de scump plătită ; nici nu voiam să practic resemnarea, decît atunci cînd era absolut nevoie. Voiam să trăiesc în profunzime și să sug toată măduva vieții..." [1]

Melville n-a recurs niciodată la soluțiile extreme ale lui Thoreau ; el n-a practicat retragerea din viața socială în numele descoperirii unei existențe esențiale la marginea civilizației. Scriitorul a îmbrățișat cu egal interes și pasiune atît expediția pe mare, spre edenul polinezian primitiv, cît și călătoria spre metropola nordului, spre inima civilizației industriale. Varietatea semnificativă a experienței americane și a lumii veacului XIX își găsea în *Mardi* prima metaforă unificatoare, aceea a călătoriei alegorice printr-un arhipelag real și fictiv, geografic și simbolic ; dar o metaforă imperfectă, o formă romanescă încă nesigură ce nu putea structura convingător această varietate. Următoarele cărți au ex-

perimentat alte formule narative : aceea a călătoriei inițiatice a vasului-lume, navigînd spre o destinație necunoscută, „cu ordine puse sub peceți" ; ori a pelerinajului pe vasul fluvial în periplul său alegoric spre moarte. *Șarlatanul*, spre exemplu, utilizează avantajos scena vasului fluvial pentru a îmbrățișa varietatea și agitația carnavalescă a societății americane. Dar procedeul împrospătării periodice a personajelor (reprezentînd toate categoriile, profesiile, tipurile etnice americane) și abandonării (debarcării) lor atunci cînd devin netrebuincioase, nu depășește un anume schematism.

În *Moby Dick*, în schimb, problema unificării și cuprinderii panoramice a experienței americane este rezolvată convingător prin metafora explorării eroice a lumii-leviatan de către vasul paradigmatic al culturii americane, „Pequod". Cartea are în centrul ei o *dramă ritualică*, influențată de marile mituri solare ale morții și renașterii, dar și de teatrul shakespearian. Melville l-a descoperit pe Shakespeare la treizeci și nouă de ani și șocul acestei revelații a schimbat radical intențiile sale epice în *Moby Dick*, între prima versiune (pe modelul romanțurilor anterioare) și construcția epopeic-simbolică de mai tîrziu păstrîndu-se puține elemente comune. [2] Există în roman capitole cu o structură dramatică evidentă (cap. XXXV, „Puntea de comandă", CVII „Ahab și dulgherul", CXIX, CXX, CXXVI „Puntea", CXXVIII „Cabina") ; ele utilizează puntea vasului ca scenă a unei confruntări de replici sau monologuri dramatice, însoțite de indicații regizorale. Întreaga narațiune este plasată între un *prolog* („Ziceți-mi Ișmail"...) și un *epilog* : „Drama s-a sfîrșit. Cum de nu se mai arată cineva pe scenă ? Pentru că un supraviețuitor tot a mai rămas". În ansamblu, însă, elementele dramatice au fost asimilate în structura narativă a unui *epos simbolic*. Ișmail adoptă de la început postura naratorului conștient, lămurind unele aspecte ale metodei sale de povestire într-o „dezordine meticuloasă", cu abateri necesare de la „firul narativ", sau atrăgînd atenția asupra numeroaselor imagini care rezumă metaforic actul narării : jocul „suveicii" și al spatei în „împletirea de rogojini" (sau urzirea unei pînze), urmele continue lăsate de corpul

balenei ori de cîrma vasului pe suprafața „ca un pergament nemăsurat" a oceanului, actul navigării (chiar și în derivă) văzut ca o metaforă a scrierii. Este clar că *Moby Dick* nu a fost conceput (decît în mică măsură) după legile dramei : tragedia elisabetană, devenită între timp artificială și livrescă (datorită imitațiilor din epoca neoclasică și romantică) nu ar fi putut satisface ambițiile epopeice ale lui Melville.

În schimb modelul *epopeii clasice* putea părea mai potrivit. Melville citise epopeile homerice în traducerea lui Chapman, o lectură ca de obicei creatoare, cu multe sublinieri și note marginale. Încă în *Mardi* s-a remarcat o apropiere de spiritul și metoda homerică : sînt imitate fastuoasele comparații homerice care în forma lor originară traduceau o viziune grandioasă, hiperbolică, dar care în primele romanțuri ale lui Melville au mai mult un rol ornamental sau parodic. Abia în *Moby Dick* metoda amplificării eroice devine întru totul adecvată temei și intențiilor narative. Concepîndu-și cartea ca o veritabilă „Baleniadă", Melville a preluat viziunea hiperbolică a eposului clasic, ridicînd (nu fără ironie) lumea contemporană la grandoarea arhetipală a balenei ; căci, potrivit unuia din citatele plasate de naratorul cărții în epigraf, „Dacă te-ai apuca să scrii o fabulă pentru peștișori, i-ai pune să vorbească aidoma unor balene". Homer, Vergiliu sau Camöens împrumută acestui epos modern și principalele sale arhetipuri și teme : călătoria explorativă și inițiatică pe mare, educația eroului-călător, întemeierea unei semințiii și civilizații, vocația începuturilor și a totalității.

Dar eposul melvillian conține mai multe elemente biblice (miltoniene) decît homerice, precum și numeroase referințe din mitologiile pre-eline (egiptene, asiriene, indice), vizînd astfel o sinteză culturală deopotrivă anterioară și posterioară elenismului clasic, o mitopoeză completă de tipul celei încercate înainte și de Milton. America (încă puritană) a secolului XIX nu putea ignora opera lui Milton, pentru mulți poetul „cel mai american dintre americani" (Margaret Fuller). Chiar și Emerson îl admira, deși în eseul său *Milton* (1848) aprecia mai mult ideile eposului miltonian decît stilul său

grandilocvent. Melville pare să fructifice ambele experienţe : căutînd un limbaj adecvat pentru eposul său, el se apropie cu interes egal de retorica miltoniană ca şi de retorica elisabetană ori „metafizică" (Burton, Browne etc.) ; dorind să extindă (amplifice) temporal naraţiunea prezentului, el recurge, după modelul lui Milton, la miturile biblice sau păgîne, realizînd astfel o proiecţie a întregii istorii umane într-o formă dramatică. Limbajul biblic, arhaizant (specific şi americanilor puritani) prezenta avantajul unei duble situări temporale : naraţiunea funcţiona atît în planul prezentului dramatic, cît şi al trecutului mitic şi simbolic, pe baza analogismului caracteristic gîndirii puritane, ce judecă aparenţele lumii sensibile ca „semne" ale universului spiritual. Referinţele la Vechiul Testament erau apoi potrivite şi pentru violenţa temei din *Moby Dick*, pentru titanismul (şi satanismul) unor personaje parţial miltoniene precum Ahab.

Ca epos modern, eposul melvillian nu este naraţiunea unei expediţii eroice, victorioase, ci mai degrabă aceea a *eşecului,* a *căderii* eroului într-o confruntare care îi întrece forţele. El este un epos al educaţiei şi cunoaşterii tragice, al întemeierii unei culturi moderne, al explorării şi cuceririi gnoseologice, al conflictului cu elementele. Dar înainte de toate el este un *epos democratic* care substituie tradiţionalilor eroi aristocratici ai timpilor mitici pe eroii plebei ai prezentului, ai activităţilor cotidiene precum acelea ale pescuitului de balene. În cap. XXV, „Cavaleri şi scutieri", Melville defineşte polemic acest spirit modern (democratic şi realist) al eposului său :

> „Dar augusta demnitate despre care vorbesc, nu e demnitatea regilor sau a hlamidelor, ci o demnitate generoasă, care n-are nevoie de nici o distincţie vestimentară. O veţi vedea strălucind pe braţul care mînuieşte un tîrnăcop sau bate un cui ; e acea demnitate democratică, pe care o degajă toţi oamenii şi pe care o iradiază parcă Dumnezeu însuşi... Dacă, aşadar, voi atribui unor marinari de rînd,

unor renegați și surghiuniți, anumite însușiri nobile, deși sumbre, dacă voi țese în jurul lor nimburi tragice; dacă pînă și cel mai jalnic, cel mai decăzut din ei se va arăta uneori capabil să se ridice pe culmi sublime... atunci, o, spirit drept al egalității care ți-ai întins mantia regească a omeniei peste toți semenii mei, ia-mi apărarea împotriva criticilor de orice fel!" (M.D., I, p. 183—184).

Citim aici și afirmarea implicită a posibilității scrierii unui epos modern plecînd de la experiența americană comună, de la activitățile diurne — nu mai puțin spectaculoase decît isprăvile legendare din eposul clasic — ale exploratorilor mării („marinarii renegați") sau ai uscatului, ai orașului tentacular, reprezentanții acestui variat „parlament plebeu" ce definesc existența americană. Ca atare principalele teme ale eposului melvillian sînt: A. *conflictul eroic cu lumea-leviatan,* și B. *călătoria exploratică, căutarea eroică (gralică).*

A. Eposul melvillian avea nevoie de o amplă confruntare eroică, de un conflict ritualic care să convingă prin amploare și grandoare. După John Parke aceasta este tocmai confruntarea dintre erou și balenă, tema *nemesisului titanic.*[3] Dar există și alte confruntări în roman, unele rezolvate pe parcursul narațiunii: între Ahab și echipaj (un conflict deopotrivă social — prefigurat în cap. LXXXVIII, „Pești capturați și pești pierduți" — dar și metafizic, implicînd atitudinile contrastante ale căpitanului și șefilor săi de echipaj față de lumea-balenă); între Ahab ca idealist frustrat, „timonian" (sau agent malefic) și inocentul „chipeș" (conflict mai mult virtual, prevenit prin debarcarea lui Bulkington sau prin evitarea confruntărilor directe între Ahab și Ișmail); între Ahab exploratorul și conducătorul autocrat și un Ahab umanizat de nostalgia valorilor ignorate în misiunea sa titanică.

Dominant, rămîne, totuși, conflictul cu lumea-balenă. Bătălia finală, întinsă pe parcursul a trei zile consecutive, este amplificată prin numeroase comparații și referințe homerice sau biblice ce o plasează în timpul mitic-epopeic. Ea depășește cadrul fizic, realist, al narați-

unii, devenind o amplă metaforă existențială și morală, semnificînd confruntarea cosmică dintre bine și rău, aparență și esență, om și lume, evident cu o bogăție a sugestiilor ce depășește schematismul manihean inițial (protagoniștii conflictului substituindu-se unul celuilalt, Ahab devenind ceea ce urăște, „balenizîndu-se", balena ea însăși umanizîndu-se — vezi în acest sens și semnificația antropomorfică a numelui ei : „Moby Dick ? ! exclamă Don Sebastian... Domnule marinar, dar ce, balenele au nume de botez ?" — M.D., I, p. 385).

Conflictul cu balena este prelucrat retoric, îmbogățit cu referințe livrești, pînă ce își dezvăluie rădăcinile mitice : căci înfruntarea leviatanului este o variantă a luptei cu *dragonul lumii* — pește, crocodil, monstru al haosului (Tiâmat, în mitologia vedică și chineză, Typhon în cea elenă). În *Etimologiile* și *Extrasele* introductive, precum și în multe descrieri ulterioare, balena ne este prezentată (nu fără umor) ca avatar al lui Vishnu, leviatanul cu trup de pește și coadă de anaconda ; ori ca dragonul învins de Sfîntul Gheorghe și balena punitivă care e trimisă să-l înghită pe păcătosul Iona (ambele referințe biblice) ; ca *arhetip al divinității* (vezi numeroasele referințe la asemănarea ei cu Jupiter-taurul, de pildă : „Nici măcar Jupiter, înotînd ca un taur alb, cu răpita Europa agățată de coarnele-i zvelte... n-o întrecea în măreție pe Balena Albă, cînd înota atît de dumnezeește" — M.D., II, p. 389) sau ca arhetip al forței destructive, demoniace (dragonul Seth, Suteh, care dezmembrează periodic pe Osiris într-un ritual hibernal). De cealaltă parte, Ahab primește și el roluri mitice corespunzătoare : de adversar al dragonului (sau divinității) și salvator prometeic al umanității, de „Rege-Pescar" pătimind în rotirile ciclului natural, dezmembrat precum Osiris și salvat periodic de la moarte (vezi succesivele sale dispariții în chila vasului, după cîte o mutilare ritualică, și renașterile sale neașteptate pentru a relua vînătoarea balenei) sau emasculat ca și eroul din legenda Graalului drept pedeapsă că a nesocotit convențiile sociale [4] ; de „înger damnat", titan tragic sau „țap ispășitor" (așa cum ne apare cel puțin în cap. CXXXI, „Simfonia") ; sau, în fine, de erou luciferic, „mai mult

demon decît om", un şarpe anaconda el însuşi, inspiratorul unei apostazii universale. Nu întîmplător, acest căpitan cu nume de despot biblic şi de convertit la cultul orgiastic al lui Baal (la origini un zeu babilonian al fertilităţii), săvîrşeşte o serie de ritualuri de magie neagră, asistat de misteriosul Feddalah („diavol-Alah") pe corabia cu nume păgîn de trib indian, faimos pentru agresivitatea sa („pequot" derivă probabil din „paquatanog", însemnînd „distrugătorii" — la rîndu-i acest trib a fost exterminat de puritanii din Noua Anglie) [5].

Dar, în acelaşi timp, conflictul între Ahab şi balenă este un conflict veridic, sprijinit pe date reale (privind existenţa unei balene monstruoase în apele Pacificului, „Mocha Dick", după numele insulei în dreptul căreia şi-a făcut primele victime) şi pe bogata experienţă a pescuitului de balene în veacul trecut. Printr-o serie de procedee prozatorul conferă plauzibilitate conversiunii faptului real (documentar) în mit. Spre exemplu, întreg cap. XXIV este o „Pledoarie" pentru noblețea şi grandoarea eroică a pescuitului, ale cărui origini se pierd în preistorie şi care a fost mereu consemnat în cronici epopeice, încă de la Iov sau Alfred cel Mare. Vînătoarea de balene ajunsese în prima jumătate a veacului XIX cea mai dezvoltată industrie americană ; ea avea să decadă după 1869, dar la acea epocă marele ei epos fusese deja scris. J. N. Reynolds, unul din autorii consultaţi de Melville la scrierea romanului, elogiase ditirambic „cutezanţa, dibăcia şi dîrzenia" pescarilor de balene, calităţi care toate erau „rezultatul natural al ardorii unui popor liber, al unui spirit al independenţei neînfricate" *(Mocha Dick : Sau balena albă a Pacificului)* [6]. De la începuturile sale (prin 1614) şi pînă în veacul nostru, vînătoarea de balene a obligat omul la o dublă confruntare : cu natura adesea inospitalieră, dar şi cu propria sa capacitate de supravieţuire şi inventivitate care au făcut din b a l e n i e r ă cel mai eficace şi perfecţionat vas maritim şi cea mai evoluată fabrică plutitoare din lume. Dar dincolo de eroismul cotidian al pescarilor de balene (a căror întreprindere poate naşte poezia epopeică din capitolele mediane ale romanului *Moby Dick)*, există un eroism superior, tragic, care însoţeşte vînătoarea simbolică nu a

unei balene obişnuite, cí a monstrului lumii, a leviatanului Moby Dick. Ahab este adeptul acestui tip de vînătoare, dispreţuind cîştigul mercantil ori monotonia rutinieră a obişnuitelor vînători de balene ce pot deveni simple operaţii de spoliere a naturii, fără primejdie pentru vînători, de umplere a butoaielor cu spermanţet (aşa ca în *Mardi* ori în cazul vasului „Burlacul" din *Moby Dick).* El nu îşi lasă echipajul să se comporte mediocru, să urmărească balene comune (deşi pe această cale ar fi asigurat succesul economic al expediţiei) decît atunci cînd are nevoie de provizii pentru supravieţuire. În schimb îl obligă la un sacrificiu ascetic în numele unei cauze mai înalte : aceea a înfruntării răului universal întrupat alegoric în balena albă ; şi la o *vînătoare de excepţie,* în fapt un nemesis titanic pentru a pedepsi balena-sinecdocă a lumii de „tot răul din lume şi din Ahab", de umilinţele anterioare la care aceasta l-a supus pe protagonist. În concepţia lui Ahab, un alegorist puritan suferind de mania persecuţiei universale, balena albă devine din zoologică, cosmică, primordială şi infinită, avînd adică toate caracteristicile teogonice (inclusiv ubicuitate).

Dar ea este totodată atracţia (teroarea) necunoscutului, urmele de harpoane de pe spinarea ei alcătuind un text indescifrabil precum viaţa însăşi. Ea este simbolul coborîrii şi întoarcerii la izvoarele originare ale lumii, sinecdoca mării ca abis existenţial, uterin, suprema înghiţitoare dar şi germinatoare a vieţii (vezi cultul chilian sau peruvian al balenei „Mama-Cocha" („Marea-mamă"). Ca locuitoare a adîncurilor misterioase ale oceanului („Dintre toţi scufundătorii, tu te-ai scufundat cel mai adînc. Deşi eşti luminat acum de razele soarelui, te-ai vînzolit cîndva printre temeliile acestei lumi. Acolo unde putrezesc nume şi corăbii necunoscute..., acolo unde fregata pămîntului acestuia poartă, ca lest, în calea-i ucigătoare, oasele a milioane de înecaţi" — M.D., II, p. 73) balena albă păstrează taina lor ca un sfinx. Ca sinecdocă a mării, a lumii misterioase, balena invită la o *confruntare gnoseologică* precum şi la *emulaţie creatoare :* „Omule, admiră balena şi străduieşte-te să-i semeni ! Rămîi şi tu cald printre gheţuri !... Rămîi rece la Ecua-

tor, şi fă ca sîngele să-ţi curgă prin vine chiar şi la Pol ! Aidoma înaltului dom al catedralei Sfîntu-Petru, şi aidoma uriaşei balene, păstrează-ţi, omule, în toate anotimpurile, propria temperatură".

B. Vînătoarea de balene este, aşadar, şi o călătorie explorativă, o căutare eroică a sensurilor existenţei. Într-un fragment de proză retoric-impresionistă de la începutul cap. XXVIII :

> „Maiestuoasele nopţi înstelate erau aidoma unor domniţe semeţe îmbrăcate în catifele încărcate cu juvaeruri, care cultivă, în mîndra lor singurătate, memoria nobililor lor soţi — sorii cu coifuri de aur plecaţi să cucerească alte meleaguri !... Toate aceste influenţe subtile se făceau din ce în ce mai simţite în sufletul lui Ahab" (M.D., I, p. 196).

se observă trimiterea la cavalerii medievali plecaţi în expediţii argonautice sau graalice, a căror atmosferă supralumească începe să contamineze şi spiritul lui Ahab. Astfel căutarea balenei se învăluie într-o atmosferă de legendă, amplificată de scriitor în asemenea pasaje poematice ce exploatează metaforismul situaţiilor. Cu tot finalul apocaliptic al naraţiunii, Ahab şi adversarul său intră amîndoi sub *specie aeternitas*, într-o vîrstă mitică, eroic-legendară. Aceasta şi prin depăşirea temei *nemesisului titanic*. Căutarea Balenei albe este în egală măsură o acţiune de salvare eroică a lumii de monstrul ei, dar şi o explorare a universului croit după chipul şi asemănarea acestui monstru, „uriaşul Leviatan numit Stat sau Republică" (Hobbes). Treptat balena este identificată cu întreaga cuprindere a *spaţiului* (imaginea ei apare impregnată peste tot, sugerată de stînci, insule sau ţări, roci sau stele) şi *timpului*, o metaforă a infinităţii lumii, după cum albul ei o metaforă a varietăţii infinite, proteice a realităţii. Ahab, care vînează balena albă pentru a şi-o supune, pentru a o înţelege, se comportă ca exploratorul arhetipal. Conflictul său cu balena este şi o aventură a cunoaşterii, o aventură a străpungerii aparenţelor, „măştilor" aşezate insidios în faţa exploratorului : „Pentru mine balena este un astfel de zid, ce

se înalţă drept în faţa mea. Cîteodată îmi spun că dincolo nu-i nimic. Dar asta mă irită, mă aţîţă şi mai mult, văd în ea o forţă revoltătoare, mînată de o răutate impenetrabilă" (M.D., I, p. 252). Cît despre ceilalţi marinari, mai ales pescuitorii de balene apar ca o specie eroică, epopeică de exploratori pe lîngă care, cum zice D. H. Lawrence, „argonauţii fuseseră nişte blînzi mieluşei." Ei sînt descrişi în repetate rînduri ca nişte înţelepţi ai mărilor, nişte Nestori, patriarhi ai lumii care impun respect (*Cojocelul alb*, II, p. 221), prometeici în aspiraţiile lor de vreme ce se sacrifică pentru a aduce lumii lumină (spermanţetul din care se vor face candele).

Marinarii lui Melville sînt în permanentă mişcare, „aidoma algelor fără rădăcini", ilustrînd la scară simbolică dezrădăcinarea arhetipală a americanului, nomadismul său, dar şi aspiraţia individualistului explorator (pionier) al secolului XIX spre noi orizonturi ale cunoaşterii. Ei se formează pe parcursul expediţiei lor argonautice (cum mărturiseşte şi Işmail, „pentru mine colegiile Yale şi Harvard au fost o balenieră") moştenind misiunea cavalerilor medievali porniţi într-o expediţie eroică de cucerire a valorilor absolute. *Motivul căutării*, parte mit, parte literatură romantică, traversează întreaga operă melvilliană de la *Taipi*, constituind principala temă care structurează epopeea simbolică a scriitorului. Semnificativ această căutare se desfăşoară atît în spaţiul realităţii exterioare, cosmice, cît şi în acela al operei însăşi care îşi caută cea mai adecvată formă pentru intenţia epopeică. În *Mardi* aceste două căutări se suprapun ingenios, dar pentru scurt timp, în discutarea operei „Constanza", un amplu poem epopeic al arhipelagului, căruia Babbalanja îi scuză structura episodică, discontinuă, ca fiind motivată de însuşi „Mardi" — o subtilă referinţă cu dublu sens, căci „Mardi" este evident atît numele arhipelagului (a lumii exterioare) cît şi a operei melvilliene care îl reflectă.

Condiţia fundamentală a eroului melvillian este *căutarea*, oricare ar fi obiectul ei. *Taipi* este prima expresie a acestei căutări, cu un obiect încă destul de incert, probabil paradisul hedonist al lumii primitive. *Mardi* devine treptat o călătorie atît în lumea exterioară, cît

și în lumea minții, pe harta mult mai complexă a ideilor și sistemelor filozofice ; atît o căutare a lui Yillah, cît și o călătorie de studiu. Dar deși obiectul căutării este la început clar identificat, Yillah dispare curînd (ca prezență fizică) din narațiune, ea își pierde identitatea umană pe parcursul explorării, devenind o valoare abstractă pentru fiecare din exploratori. Aceștia o rezumă alegoric ca „frumusețe intangibilă", „frumusețe morală", „adevăr absolut", „viață spirituală, celestă", „armonia între jubilația senzuală și bucuria spirituală", etc.[7] Căutarea femeii pierdute ajunge așadar o căutare a idealității în multiple forme, pe fondul unei călătorii cvasi-cosmice și cu certe sensuri filozofice. La o lectură atentă a cărții se vor descoperi numeroase modalități prin care scriitorul conferă universalitate și unitate acestei expediții : ea cuprinde practic întreg ciclul calendaristic și ciclul vieții umane, debutînd sub auspiciile primăverii și încheindu-se în toamnă, desfășurînd între aceste limite nenumărate cicluri ale zilei și ale anotimpurilor și reprezentînd prin cei patru însoțitori ai lui Taji principalele vîrste umane (Yoomy — tinerețea lirică, Media — maturitatea pragmatică, activă, Babbalanja — maturitatea sceptică, contemplativă, și Mohi — bătrînețea infantilă, superstițioasă).

Dintre toți Babbalanja acordă călătoriei din arhipelagul Mardi sensul cel mai larg, acela al unei explorări epistemologice, al căutării adevărului absolut, mottoul său fiind „continuați mișcarea" (mișcarea înțeleasă ca și cunoaștere, firește). Cît despre Taji, printr-un complicat simbolism astral (numele său amintește pe cel al cometei „Taije" ; eroul, socotit de locuitorii arhipelagului Mardi o zeitate pogorîtă din soare, își începe expediția pe vasul „Arcturion" străbătînd arhipelagul „ca o cometă pe orbita ei circulară", de-a lungul „eclipticii", „înlănțuind Racul, Leul, Peștii, Vărsătorul" — vezi cap. CLXIX, „Navigînd mai departe") căutarea sa primește sensul unei mișcări cosmice, eterne.

Moby Dick reia și amplifică simbolic tema călătoriei explorative. Ahab este prototipul navigatorului pe mări necunoscute, descinzînd deopotrivă din biblicul Noe (dealtfel vasul *Pequod* este asemănat cu o arcă ce reu-

neşte reprezentanţii tuturor civilizaţiilor şi continentelor lumii, în călătoria ei simbolică spre un potop apocaliptic) sau din Osiris, călător ca şi acesta pe o „Argo-Navis", vînînd un monstru al lumii, dezmembrat de el la echinocţiul de toamnă şi solstiţiul de iarnă, dispărînd într-o moarte simbolică vreme de trei zile şi trei nopţi, pentru a renaşte din nou şi a relua vînătoarea sa titanică.[8] În *Mardi* protagonistul elogia la un moment dat călătoria explorativă fără hartă, aventura cognitivă absolută :

> „O, cititorule, ascultă ! Eu am călătorit fără hartă. Nu am aflat aceste insule mardiene cu busola sau firul de plumb. Aceia care se lansează înainte curajos, renunţă la orice cabluri de legătură şi, întorcîndu-se de la briza obişnuită, care le este tuturor prielnică, cu propria lor suflare întind pînzele corăbiei. Îmbrăţişaţi ţărmul, şi nimic nou nu veţi afla ; căci strigarea 'Pămînt !' s-a auzit abia la urmă, cînd s-a căutat un pămînt nou". *(Mardi,* p. 459).

Ahab se expune şi el primejdiilor unei astfel de călătorii, aruncînd peste bord busola, sextantul sau pipa însoţitoare a unor zile paşnice de călătorie, navigînd în derivă prin interstiţiile unei lumi-leviatan.

Dar balena albă nu este ultima şi cea mai înfricoşătoare formă a adversarului cosmic. Eroii lui Melville descoperă în oceanele lumii imaginea amorfă a uriaşei *sepii albe :*

> „...pe apă plutea o masă cărnoasă enormă, de un alb lăptos şi strălucitor, cu nenumărate braţe lungi ce iradiau din mijlocul ei, răsucindu-se aidoma unui ghem de şerpi anaconda, ca şi cum ar fi vrut să înhaţe orbeşte orice ar fi întîlnit în cale. Nu avea nici un fel de faţă, sau frunte, nu vădea nici o urmă de simţire sau de instinct ; se zbuciuma acolo pe valuri ca o informă întruchipare a vieţii, a unei vieţi nepămînteşti, apărută la întîmplare" (M.D., II, p. 27).

Această imagine a *realității nedefinite, multiforme,* cu mult mai greu de acceptat și imposibil de asediat („Aș fi preferat să-l văd pe Moby Dick și să mă lupt cu el, decît să te văd pe tine, fantomă albă!", exclamă unul dintre secunzi) va pune în dificultate pe exploratorii următoarelor naraţiuni melvilliene : pe Pierre, neputincios în fața ambiguităților morale și metafizice ale lumii, eșuînd într-o simbolică neutralitate polară (ca și Arthur Gordon Pym în romanul lui Poe) ; pe inocenții sau mizantropii din *Șarlatanul* care confruntă derutantele avataruri ale *impostorului cosmic* (începînd cu „mutul în alb" — arhetip hristic, și terminînd cu multicolorul, cameleonicul „Cosmopolit" al lumii) un fel de „Siva a o mie de fețe", într-un conflict comic-eroic.

Să mai observăm *izomorfismul* destul de evident al obiectelor căutării, toate desemnate prin *culoarea albă :* culoare a idealității, a absolutului spre care tind exploratorii, dar și a infinității și opacității realului ce se lasă greu descifrat.

2. SPAȚIU ȘI TIMP ROMANESC : METODA EXTINDERII EPOPEICE

Cronotopul romanului melvillian (ca să folosim termenul propus de M. Bahtin încă în 1937 pentru „simbioza între elementele de ordin temporal și spațial în cadrul aceluiași întreg, concret și definit" [9]) este l e v i a t a n u l, viziunea unui spațiu și timp labirintic, infinit, dar în același timp claustrant ca un pîntec de balenă. Aproape toate caracteristicile balenei albe sînt extinse metaforic asupra spațiului și timpului (mai ales al celui național), expediția de căutare a balenei devenind implicit și o explorare eroică a continentului american și a lumii, o tentativă de supunere a cantității și varietății lor. Albul balenei, bunăoară, poate fi citit și ca o metaforă definitorie pentru experiența americană a spațiului. Ca și balena, o uriașă *tabula rasa,* noul continent a părut multă vreme o imensă „feuille blanche" (Alexis de Tocqueville), greu de cuprins. O spune și Thoreau în *Walden :* „Oare nu este interiorul țării noastre alb pe hărți ? Deși s-ar

putea dovedi negru, la fel ca și țărmul de îndată ce fi-va descoperit ?" Făcînd din spațiu (concentrat în metafora leviatanului) motivul esențial al operei sale, Melville rezumă o întreagă experiență americană a confruntării cu noile teritorii. Căci, așa cum remarcă și Charles Olson în excelentul său studiu :

> „Spațiul este faptul central al omului născut în America, de la peștera Folsom pînă azi... Amplu și fără cruțare. La origini totul este geografie, un pămînt infernal în imensitatea-i de la început. Acesta a născut prima narațiune americană (a lui Parkman) : explorarea... Plus o asprime pe care o perpetuăm, un soare ca un tomahawk, cutremure mici dar uragane și cicloane aprige, un fluviu la nord și la sud traversînd continentul și storcîndu-i seva spre margini." [10]

Cu alte cuvinte, mitul Americii este înainte de toate *mitul spațiului,* al *noului orizont existențial* care să permită o nouă sociogonie ; forma luată de acest mit este călătoria explorativă, expediția de descoperire a frontierelor (în permanentă retragere) ale inocenței și eternului început. Literatura americană, de la însemnările primilor călători, la eposurile lui Cooper, Melville, Wolfe, Kerouac, este o tentativă de supunere (domesticire) a spațiului continental prin *mișcare, explorare, cucerire* (asimilare). Primul scriitor important al nord-americanilor, J. F. Cooper, fusese și el marinar o vreme ; dar eroii săi, explorează cu egală pasiune *marea* și *preeria,* un fel de mare a uscatului. Căci, în cuvintele lui Charles Olson, „pivotul Americii este Preeria, jumătate mare, jumătate uscat, un soare înalt de metal, la fel de îndîrjit ca și orizonturile de fier, iar misiunea omului aici este să caute cuadratura cercului". [11] Eroul lui Cooper, *homo viator* prin excelență, este smuls din confortul civilizației urbane și aruncat în geografia sălbatică, primitivă a preeriei, pădurii continentale sau oceanului (întocmai ca în proza lui Melville).

Confruntarea cu spațiul american ia adesea forme tragice întrucît, așa cum remarca și D. H. Lawrence în

conferințele sale, „America n-a fost niciodată o țară comodă, și nu este nici astăzi. Americanii au trăit mereu o anume tensiune. Libertatea lor este o chestiune de impunere a voinței, de tensiune : libertatea lui 'nu trebuie'... Teritoriul lui 'nu trebuie'", [12] Tensiunea de care vorbește criticul este aceea între *individ* și *„spiritul" locului :* în America spațiul rămîne o perpetuă *amenințare*, cu un efect dezintegrant asupra psihicului, un teritoriu al polarităților ireconciliabile, încărcat de vinovăția brutalității cu care civilizația albă a uzurpat spațiul civilizației indiene. Este firesc ca această tensiune (și spaimă) în fața spațiului străin să ia forma *confruntării cu leviatanul.*

Încă în *Extrasele* introductive ale eposului *Moby Dick* se remarcă dimensiunile fără egal ale balenei și identitatea ei de substanță cu lumea. Astfel „Leviatanul / cea mai uriașă dintre viețăți / Întins precum un promontoriu-noată", țări întregi sau insule imită forma sa („Spania — această balenă uriașă, eșuată pe țărmurile Europei"), trupul ei imens „face să clocotească mările întocmai ca apa într-o căldare", pîntecele ei este un „hău fără fund" care înghite și mistuie totul : botul său „un golf terifiant", „fălcile monstrului / pot / sluji drept poartă la grădina din Pitferren" sau drept intrare în Infern"). Imagismul leviatanic este dezvoltat în continuare într-o serie de capitole simbolice cum este cel despre *Hanul „La jetul de balenă", Amvonul* din biserica Părintelui Mapple și *Predica* sa despre Iona. Ele creează impresia neliniștitoare a existenței într-o lume-balenă, cu bolți, arcade întunecoase, un bar „în forma unui cap de balenă" în spațiul căruia se foia un „alt Iona blestemat" ce vindea marinarilor licori grele, „deliruri și moarte" (și al cărui nume e Peter Coșciug) ; cu o capelă a vînătorilor de balene purtînd inscripții funerare (referitoare la victimele acestei eroice îndeletniciri) și amvonul părintelui Mapple (el însuși harponier în tinerețe) care seamănă cu prora unei corăbii a lumii avîntate în larg, cu o scăriță de parîme retrasă de îndată ce predicatorul urcă în fortăreața sa „inexpugnabilă", mod simbolic de a sublinia izolarea căutătorului de vocație, desprinderea sa necesară „din curgerea timpului"

și „legăturile sale omenești". Dealtfel și predica părintelui Mapple condamnă *dezertarea* lui Iona de la misiunea sa divină (aceea de „timonier-profet sau purtător al adevărului"), *iluzia eliberării* din pîntecul balenei. Căci încercarea lui Iona de a se refugia, pe o corabie „făurită de mîna omului", la capătul lumii „unde nu domnește Dumnezeu", se dovedește deșartă ; corabia cu fugarul („străinul") damnat este întîmpinată de o furtună năpraznică ce transformă întregul univers într-un pîntec tenebros de balenă :

> „El nu vede nici cerul negru, nici marea dezlănțuită, n-aude troznetul scîndurilor, cum n-aude și nu bănuiește iureșul balenei care, în chiar această clipă, despică valurile, căscîndu-și botul ce-l va înghiți" (M.D., I, p. 86).

Iona este sacrificat în cele din urmă de echipaj, aruncat peste bord în „vîltoarea" ce-l va proiecta în temnița vie a leviatanului lumii. El devine de *două ori captiv :* în „pîntecele chitului și în fundul mării". Eliberarea sa ulterioară este iluzorie : el scapă din pîntecul balenei reale pentru a rămîne în continuare în pîntecul balenei simbolice și a-i sluji drept profet, demonstrînd prin exemplul propriei sale drame, *ubicuitatea* și *inexpugnabilitatea* leviatanului lumii. În același capitol, psalmul recitat de părintele Mapple (o prelucrare liberă după un psalm biblic) intensifică imagismul captivității în pîntecul chitului : „coastele balenei deasupră-mi, negre, se bolteau", „În gura iadului, căscată, / Dureri amarnice vedeam / Ce nu pot fi nicicînd descrise — / Și-n deznădejdi mă prăbușeam" etc.

Acest imagism, reluat și în alte capitole, subliniază sugestiv tema *captivității, încarcerării,* a *spațiului închis* (analizată foarte bine și de Sorin Titel în *Herman Melville. Fascinația mării*, 1975). Deja în romanțurile *Taipi, Omoo* sau *Mardi,* tema captivității este determinantă : protagoniștii acestor narațiuni dezertează de pe corăbiile lor, torturați de sentimentul captivității în pîntecul neospitalier al vasului, și de nostalgia insulelor fertile ale

tropicelor. Dar odată descinşi în „paradisul" tropical, ei sînt nevoiţi să exploreze rîpe şi hornuri uterine, luminişuri împresurate de junglă sau zăvorîte de munţi, bolţi de verdeaţă care ascund vîltori ucigaşe de apă, mereu ameninţaţi cu captivitatea şi extincţia. În *Redburn*, *Jacheta albă*, *Moby Dick* sau *Billy Budd* este amplificat simbolismul vasului-lume, azil pentru năpăstuiţii şi fugarii de pretutindeni, dar şi temniţă, dric sau sicriu. Cabina de sub punte reproduce (şi anticipează) în multe privinţe captivitatea în burta balenei :

> „Tavanul micii cabine aproape că-i atinge fruntea. Aerul e înăbuşitor şi Iona gîfîie. În această văgăună strîmtă, aflată sub linia de plutire a corăbiei, el miroase ce-l aşteaptă, are presimţirea clipelor cînd se va înăbuşi în cel mai strîmt dintre măruntaiele chitului" (M.D., I, p. 85).

Moby Dick ridică această captivitate în pîntecul vasului la scară cosmică : *lada-sicriu-barcă-de-salvare* a lui Queequeg este rodul unei viziuni simbolice despre lume care, ca şi tatuajul său, oferă în chip misterios o „teorie completă a universului". Cu ajutorul acestui vehicul multifuncţional, Işmail se va smulge din încleştarea fatală cu balena, părăsind scena dezastrului. În *Şarlatanul*, în schimb, ultimul avatar al impostorului cosmic va prinde umanitatea vasului Fidèle în capcana cabinei de sub punte, săvîrşind asupră-i un ritual al extincţiei.

Dar imagistica leviatanului are cel puţin încă un sens fundamental : ea desemnează structura ambiguă, *labirintică* a lumii care obligă la o iniţiere eroică prin interstiţiile ei, în căutarea secretelor ultime, păzite cu străşnicie de *minotaur*. Balena albă, descrisă adesea ca un taur jupiterian sau sfinx, poate fi foarte bine monstrul ce pîndeşte în centrul labirintului. Pe de altă parte ea este o imagine a labirintului spaţial şi temporal ; precum un nou Iona, naratorul Işmail încearcă să anatomizeze balena, să pătrundă în interiorul ei pentru a o explora. Profitînd de descoperirea unui schelet fosilizat de balenă, el „cutreieră îndelung prin labirintul acela de colonade şi boschete umbroase", „printre coastele"

monstrului, ajutat de „un ghem de sfoară vegetală" la regăsirea drumului (întocmai ca Tezeu). Dar toate încercările sale de a măsura scheletul-templu al balenei, cu mijloace rudimentare, eşuează în ridicol. Dimensiunile reale ale Leviatanului rămîn de necuprins.

Referinţele la explorarea *labirintului,* marin sau terestru, sînt numeroase în toate operele lui Melville. Braţul lui Queequeg este tatuat „de sus în jos, ca un interminabil labirint cretan", interiorul scheletului fosilă e labirintic, arhipelagul Mardi e o alcătuire labirintică de insule „grupate în interiorul unei zone coraliene de culoarea laptelui", „un monstru cu ochii împinşi lateral ca o balenă" ; locurile biblice de lîngă Ierusalim sînt „labirinturi şi terase de grote părăginite, morminte şi moaşte /, cu miros de cavou" ; oraşele vizitate de personajele lui Melville (Liverpool, New York) sînt labirinturi sodomice cu nenumărate „văgăuni" ale foametei, molimilor şi morţii, ce nu pot fi descifrate cu ajutorul hărţilor şi ghidurilor livreşti ; chiar şi lumea interioară e labirintică, „o scară în spirală într-un puţ fără sfîrşit, al cărui nesfîrşire e tăinuită doar de răsucirea perpetuă a scării şi întunecimea puţului" *(Pierre,* cap. XXI, p. 327). Mai ales *Pierre* evocă dramatic toate aspectele confruntării cu labirintul fizic şi metafizic ; eroul romanului se simte ca o „cîrtiţă oarbă" în interstiţiile lumii, fiind mereu provocat la explorarea lor, la întîlnirea cu leviatanul simbolic. Căci, „nici n-a fost balena fiartă cum se cade, şi puntea vasului curăţată de rămăşiţele ei, că se şi aude strigarea : 'Uite-o cum suflă !' şi omenirea se precipită vlăguită să înfrunte încă odată misterele existenţei". Oraşul labirintic de piatră, explorat de Pierre, este o altă versiune a balenei : în *Moby Dick* descrierile balenei albe conţineau numeroase referinţe la ziduri fortăreţe, cetăţi inexpugnabile şi inerte, refuzînd orice comunicare cu omul. În felul acesta metafora leviatanului era extinsă şi asupra lumii uscatului.

Să mai remarcăm că (vezi Partea a doua) chiar şi *spaţiul romanesc are forma leviatanului :* cu o coloană vertebrală alcătuită din grupuri de capitole tematice care se repetă după anumite intervale simetrice, cîteva capi-

tole introductive plasîndu-ne simbolic în gura monstrului, altele mai tîrziu în interstiţiile sale labirintice, pentru ca la sfîrşit cititorul romanului să fie expulzat catartic din pîntecul lui odată cu naratorul. În ansamblu, toate operele melvilliene, explorări ale lumii labirintice, transpun metaforic această organizare spaţială la nivelul textului, căci „Leviatanul este textul" („tema", în traducerea românească, inexactă aici — M.D., II, p. 270).

Confruntarea cu spaţiul leviatanic conferă eroilor melvillieni (ca şi celor ai lui Cooper) grandoare epopeică. Navigatorii săi, purceşi de pe o minusculă insulă ca Nantucket, împînzind oceanele lumii, ilustrează pregnant mitul expansiunii, sacrificîndu-se într-o vînătoare a balenei albe care este de fapt o explorare a frontierelor ultime ale realităţii (nu întîmplător, călătoria vasului *Pequod* acoperă întreaga întindere a globului, toate oceanele lumii, fiind în cele din urmă atras în labirintul Pacificului — cap. 118-126 — unde îşi găseşte şi sfîrşitul). Melville urmărise de la început plasarea naraţiunilor sale într-un spaţiu cît mai amplu ; căci, aşa cum mărturisise şi în eseul asupra lui Hawthorne, „ai nevoie de mult spaţiu marin pentru a putea rosti Adevărul". Ca atare, una din metodele sale este aceea a e x t i n d e r i i s p a ţ i u l u i la dimensiuni epopeice ; de la o operă la alta, acesta se întregeşte, se amplifică : Pacificul, Atlanticul, Mediterana lui Homer, apoi, într-o similară progresie, nordul american, vestul, sudul, oraşul şi fluviul Mississippi, ultimul simbolul incontestabil al cuprinderii continentale.

Dar programul *extinderii epopeice* vizează în egală măsură şi *timpul romanesc ;* el se realizează sub forma unei călătorii pe verticală spre începuturi, pentru a cuprinde întreaga istorie a culturii americane (iar în perspectivă mai amplă, a civilizaţiei lumii). Forma metaforică a acestei călătorii temporale este tot *vînătoarea de balene,* întrucît balena nu este doar imaginea spaţiului infinit şi labirintic, ci şi simbolul primordialităţii, un fel de *Urform* a lumii, „cea mai impresionantă masă vie care a supravieţuit potopului", conservîndu-şi dimensiunile pînă în ziua de azi. Balena este descrisă ca atemporală, matusalemică, sau primordială, un fel de zeitate indică a preistoriei : harponul lui Ahab face să

curgă un sînge „mai antic decît al faraonilor" ; superstiţiile marinăreşti o declară nu numai „ubicuă" dar şi „nemuritoare (căci nemurirea e doar ubicuitate în timp)" ; după o glorificare a proporţiilor ei, ea invită la „o glorificare din punct de vedere arheologic, fosilier şi antedeluvian". Rezultatul acestei *glorificări (amplificări)* este limbajul hiperbolic de mai jos :

> „Balena despica mările într-o vreme cînd continentele încă nu ieşiseră la suprafaţa apelor ; ea a înotat cîndva deasupra locurilor unde se înalţă azi Tuileriile, castelul din Windsor şi Kremlinul... Iar dacă lumea va fi vreodată din nou cotropită de ape... balena cea veşnică va supravieţui şi, ridicîndu-se pe coama cea mai înaltă a talazurilor ecuatoriale, îşi va zvîrli spre ceruri jetul sfidător şi înspumat" (M.D., II, p. 280).

Ca „marele demon al vieţii" ce lunecă în adîncimile primordiale, genetice ale oceanului, aproape de temeliile lumii, balena poartă în ea sensurile ascunse ale timpului şi istoriei. Pentru a le descifra, eroul melvillian se cuvine să întreprindă o călătorie pe verticală, o coborîre o r f i c ă. Deja într-o scrisoare către editorul Duyckinck (3 martie 1849), Melville elogia „întregul corp al scufundătorilor întru idee, care s-au scufundat şi s-au reîntors la suprafaţă cu ochii injectaţi, de cînd lumea şi pămîntul... Orice peşte poate înota aproape de suprafaţă, dar e nevoie de o balenă uriaşă ca să coboare scările spre adîncuri, vreo patru sau cinci mile". [13]

Iar în *Mardi* întărea ideea : „Pentru a scruta înălţimile, trebuie să purcezi din adîncimile cele mai joase. Calea spre paradis trece prin infern". Toţi exploratorii melvillieni sînt astfel de scufundători sau plonjori în adîncuri (precum Sam Patch, eroul naţional, cel care s-a sacrificat încercînd să învingă cascadele continentului), chiar dacă gestul lor implică mari riscuri, putînd duce la autoanihilare sau la nebunia înfricoşată a lui Pip, copilul negru eşuat pentru cîteva clipe în abisul oceanului, acolo unde „lunecau formele stranii ale unei lumi

rămase, de la obîrşii, neschimbată" şi unde se putea vedea „şi piciorul lui Dumnezeu pe tălpicile marelui război de ţesut al universului" (M.D., II, p. 215).

Descinderea orfică este o călătorie necesară de iniţiere în misterele existenţei, în *timp* şi *istorie*. Inocentul se cuvine să părăsească paradisul aparent atemporal al copilăriei pentru a se integra în timp şi în infernul existenţial (aici metropola nordului american). El va putea constata atunci echilibrul precar al timpului (simbolizat în roman de „Stînca terorii" atîrnînd ameninţătoare deasupra lui Pierre), labilitatea tuturor formelor vieţii. Pe de altă parte, însă, călătoria orfică este şi un prilej de descoperire a elementelor continuităţii şi stabilităţii în lume : prin descinderea la obîrşii, prin reconstituirea şi reînvigorarea lor, eroul melvillian *redescoperă America*. Ideea *recuperării începuturilor* era întărită şi de scepticismul cu care Melville ori scriitorii care l-au urmat, au privit teoria progresului linear al civilizaţiei occidentale. Prozatorul redescoperea prin Hegel că lumea se mişcă procesual, în cerc, că forma prezentă a spiritului cuprinde în ea toate treptele anterioare, precum şi viitorul în germene, că istoria se repetă la infinit : „în cărţile trecutului noi nu aflăm altceva decît prezentul, iar în acelea ale prezentului, trecutul" ; „Întreaga istorie a arhipelagului Mardi — început, mijloc, sfîrşit — e scrisă cu majuscule pe prima pagină aşternută. Întreaga poveste e narată pe foaia de titlu. Un semn al exclamării e întreaga sa biografie" *(Mardi*, p. 480). Sentimentul *timpului întreg* oglindit într-o *existenţă prezentă* justifică metoda *extinderii epopeice* aplicată şi asupra componentei temporale : protagonistul romanului se simte invadat de timpul c o l e c t i v, „ca o fregată încărcată cu o mie de suflete... vorbind cîte unul, ori toate deodată, o orchestră cu multe goarne şi cornuri", o orchestră a trecutului reactualizat. Întocmai ca epopeicul fluviu Mississippi, „adunîndu-şi poporul de ape", naratorul îşi aduce „valul de departe, cu tot trecutul şi prezentul revărsîndu-se în el" *(Mardi*, p. 304-305). El devine astfel contemporan cu trecutul lumii, cu marile fapte ale întemeietorilor de civilizaţie.

Pentru a cunoaşte progresul, civilizaţia americană trebuie să-şi redescopere originile şi să le transpună creator în prezent, să se supună periodic riturilor morţii, purificării şi renaşterii, descrise încă de Thoreau, Twain sau Whitman, iar mai tîrziu de Sandburg, Williams sau Delmore Schwartz, cu toţii adepţi ai reîntoarcerii iniţiatice la origini, la acel „temps fort", mitic, al începutului de care vorbeşte Mircea Eliade.[14] Mitul „reîntoarcerii eterne", caracteristic culturilor primitive, dar şi celor istorice, oferă posibilitatea (sau iluzia) recapitulării cosmogoniei şi sociogoniei, revizuirii datelor iniţiale şi investirii lumii cu un nou început. Motivul descinderii orfice, ca parte integrantă a acestui mit (ori a „mitologiilor memoriei şi uitării") este forma dramatică a acestei explorări a începuturilor, a leviatanului temporal, labirintic şi infinit.[15]

Extinderea temporală spre începuturile civilizaţiei americane are valoare polemică în eposul melvillian, atrăgînd atenţia asupra existenţei unui *timp istoric, colectiv* în această ţară aparent tînără. Vezi în acest sens amintitul pasaj din *Pierre* în care naratorul aduce o laudă „antichităţii" familiilor senioriale, fluviilor americane precum Hudson, ori

> ...„pajiştilor cu un lung trecut de sorginte olandeză, ce se întînd într-o difuză lumină hindusă ; o patriarhalitate blîndă îşi plimbă toiagul de păstor peste aceste păşuni, a căror turme săturase-vor aici atîta vreme cît va creşte iarba pe pămînt şi vor curge rîurile. Asemenea conace par să sfideze colţii timpului şi calităţile pămîntului indestructibil se răsfrîng şi asupra lor, făcîndu-le contemporane cu eternitatea" (p. 31).

După cum se poate remarca, atunci cînd prozatorul elogiază antichitatea pămîntului şi istoriei americane, el recurge la referinţe orientale („difuza lumină hindusă"), la o serie întreagă de metafore ale primordialităţii şi preistoriei. Există chiar o *scară a coborîrii în timp* pe care Melville o utilizează în pasajele eseistice : referin-

țele biblice sînt precedate (în timp) de cele eline, la rîndul lor precedate de cele egiptene sau indice, ultimile fiind și cele mai valoroase pentru vechimea lor absolută. De asemenea putem identifica un lung șir de *arhetipuri* (situații arhetipale) asociate cu motivul atemporalității sau originei : îndeosebi *imagini marine* (oceanul, balena, insulele polineziene și ruinele lor preistorice, jungla insulară ; călătoria pe mare este și ea o metaforă a nostalgiei după începuturi, iar vînătoarea de balene o reîntoarcere la pîntec, întocmai ca și coborîrea în valea taipiană) ; dar și *imagini ale uscatului*, mai ales în operele de mai tîrziu (fluviile, munții, pădurea, lemnul și piatra, piramidele, ori animale reamintind un fel de Urwelt, mai ales reptilian : șopîrle, șerpi anaconda, țestoase uriașe, vipere, urși). [16]

Timpul în eposul melvillian nu este doar mitic, primordial sau preistoric, ci și, cum am mai văzut, *natural* (ciclic, în permanentă curgere), *istoric* și *social*. Narațiuni ca *Mardi*, *Redburn*, *Jacheta albă*, *Moby Dick*, *Pierre*, *Israel Potter*, *Șarlatanul* sînt și reconstituiri ale istoriei americane și ale istoriei lumii (întemeierea unor clanuri, bunăoară, ca în *Pierre*, anticipînd saga faulkneriană de mai tîrziu). Călătoria pe orizontală, în spațiul epopeic, care are ca rezultat constituirea conștiinței continentale sau planetare a eroilor melvillieni, se împlinește prin călătoria pe verticală, atît în timpul exterior, cît și în timpul interior, abisal, labirintic, redat metaforic prin imaginile sarcofagului gol din interiorul piramidei, ale puțului fără sfîrșit cu scara interioară în spirală, ale rîului subteran ori ale fundației nevăzute a acelui superb și grandios palat de Cluny", „unde, dedesubtul fantasticelor turnuri durate de om deasupra pămîntului, se ascunde bărboasa rădăcină a măreției sale, însăși înfricoșătoarea-i esență — un erou antic îngropat sub ruine străvechi, printre torsurile ce-i slujesc drept tron" (M. D., I, p. 282).

Acesta este portretul grandios, *supradimensionat*, al eroului epopeic (Ahab), al cărui ființă enigmatică reclamă o călătorie spre străfundurile sufletești la fel de dificilă ca și descinderea orfică în timpul lumii exterioare.

3. TIPOLOGIA MELVILLIANĂ : METODA AMPLIFICĂRII EPOPEICE

Eposul melvillian își creează eroi pe măsura temelor sale : eroici, titanici, faustieni ; personaje cu o grandoare statuară, shakespeariană, invitînd la interpretare metaforică ; personaje *figuri,* cum le numește Richard Chase [17], în sensul „unor figuri ale vorbirii, metafore epopeice, mitice, simbolice, concepute la scară amplă". Ele ni se înfățișează ca hiperbole, uni- sau bidimensionale, mari construcții tipologice a căror funcție este mai mult *referențială,* aceea de a ilustra anumite roluri simbolice sau atitudini existențiale. Spre exemplu, portretul esențial al lui Ahab este precizat încă de la prima sa intrare în scenă (cap. XXVII) ; reacțiile sale viitoare nu vor modifica decît în mică măsură portretul său exterior (ele vor explica, în schimb, în detaliu comportamentul și psihologia sa maladivă). Ahab este astfel fixat de la bun început în cadrele statuare ale unei „figuri" tipologice, un adevărat fenomen al naturii fără evoluție aparentă. În unele narațiuni anterioare, apoi din nou în *Clarel* (poemul filozofic scris în ultima perioadă), personajele melvilliene nu depășesc adesea alegorismul „umorilor" ori al atitudinilor reprezentative ; ele contează mai mult prin ideile pe care le pun în circulație, decît prin reacțiile individuale sau prin trăirile lor intime. În *Mardi,* spre exemplu, ele se pot la fel de bine numi Exploratorul, Poetul, Filozoful, Cronicarul, Preotul, Obiectul căutării, Regele, Burlacul, ș.a.m.d., toate angajate în lungi dialoguri platoniciene în căutarea adevărurilor absolute ale existenței ; portretele lor reale se reduc la cîteva manierisme, cîteva reacții recognoscibile. Evoluția nu lipsește totuși integral în cazul acestor personaje ; ea apare ca rod al inițierii și experienței, dar ia forma unor modificări bruște, unor rupturi adesea misterioase în continuitatea comportamentală a eroilor (cazul lui Media, Taji, Ahab, parțial Pierre ; dar nu și al inocenților prin structură, la care se poate identifica o evoluție semnificativă, ilustrată și de formula unui *Bildungsroman).*

Această imobilitate pare a caracteriza romanul american în general, care, după Allen Tate, este lipsit de com-

plexitate psihologică. Afirmația este exagerată ; dar ea surprinde regimul aparte al personajului în tipul de roman american derivat din romanț sau epos, un regim al generalității simbolice, arhetipice, al excepției comportamentale, al amplificării eroice. În eposul melvillian portretul personajului se întemeiază mai mult pe sugestia metaforică, pe retorica descriptivă care îl susține, mai puțin pe libertatea dramatică de reacție în cadrul narațiunii. Analitismul pare chiar să îi dăuneze : analitismul lucid dintr-un roman ca *Pierre* diminuează mult postura eroic-epopeică a personajului, îi subminează autoritatea.

Dar personajele lui Melville nu sînt întotdeauna de excepție, supraindividuale sau tipuri fixe, așa cum cere poetica romanțului sau a epopeii. În fapt există două categorii de personaje în opera sa : o categorie a umanității obișnuite, prezentată realist, și o categorie minoritară a eroilor titanici, care, în viziunea democratică a scriitorului, se recrutează tot din prima. Ahab nu se diferențiază social de masa „marinarilor renegați", „plebei" care populează vasul „Pequod". Demnitatea lui este naturală, nu a „regilor și a hlamidei", el provine de pe aceeași insulă anonimă Nantucket care a zămislit rasa democratică a eroilor epopeici ai Americii, exploratorii. Cu toată sugestia princiară a numelui său, Ahab nu o justifică biografic, ba chiar o contrazice atunci cînd sfidează ierarhiile pămîntului sau ale cerului, contrapunîndu-le individualitatea sa liberă de orice constrîngeri („Cine-i deasupra mea ? Adevărul nu are margini...) sau pretinde „să trateze cu toate puterile / cerului, iadului și pămîntului / pe picior de egalitate".

De asemenea personajele melvilliene evită tiparul stereotip, previzibil, tipurile caracterologice tradiționale. În capitolul XIV din *Șarlatanul* există cîteva precizări importante de poetica personajului în care scriitorul apără ideea *discontinuității caracterologice*, a inconsecvenței și imprevibilității : „căci oare nu este adevărat că în viața reală un personaj consecvent este *rara avis* ?... Acea operă, în care orice personaj poate, prin consecvența sa, să fie înțeles la o singură privire, fie pune în lumină doar aspecte ale personajului, făcîndu-le să pară întreguri, fie

este infidelă față de realitate". (p. 75). Ceva mai tîrziu, în capitolul XLIV, Melville adaugă la acest principiu al discontinuității comportamentale (inconsecvenței) pe acela al „originalității", dar nu neapărat în sensul caracterului de excepție, ci al eroului cu pondere simbolic-epopeică : „Puține personaje sînt originale așa ca Hamlet, Don Quijote sau Satan al lui Milton. Adică ele nu sînt originale în sens adînc. Ele pot fi inedite, singulare, izbitoare, captivante, ori toate patru la un loc. Mai degrabă, însă, sînt ceea ce se cheamă ciudate, excentrice... În vreme ce caracterele (în sens tradițional, n.n.) nu proiectează caracteristicile lor asupra mediului, personajele originale sînt ca un felinar de calciu în rotație, împrăștiind lumină abundentă în jurul lui — totul e luminat de el, totul se organizează în jurul lui..." (p. 247).

Pentru ca un personaj să se comporte astfel, el trebuie să aibă suficientă prestanță și autoritate în roman — prestanță fizică, spirituală, simbolică, cîștigată prin ridicarea la scară hiperbolică a caracteristicilor comune masei de eroi. Ahab vedea omul ideal ca un gigant de metal : „Încălțat să măsoare cincizeci de picioare înălțime ; pieptul, cu diametrul tunelului de sub Tamisa ; picioarele să aibă rădăcini, ca să poată rămîne într-un singur loc ; inimă de fel ; fruntea de aramă, iar creierii cam un sfert de pogon..." (M. D., II, p. 290). Viziunea sa este grotescă (nu lipsită de ironie, căci protagonistul comandă acest monstru dulgherului de pe vas) și limitată : ea exclude cu bună știință cealaltă latură a personalității umane — afectul, și încearcă să construiască supraeroul printr-o simplă operație de supradimensionare fizică.

Metoda lui Melville este firește cu mult mai subtilă : ea vizează în cele din urmă tot o amplificare epopeică, o augmentare, care însă nu se referă doar la aspectele cantitative. Eroul epopeic este rezultatul unei duble amplificări, *eroice* și *simbolice*. Metoda amplificării eroice acționează deopotrivă asupra scenelor dramatice, a evenimentelor narate (o furtună în *Jacheta Albă* primește proporții epopeice prin hiperbolizare, prin aluzii și comparații livrești) și a personajelor. Prin utilizarea retoricii augmentative, a comparației sau metaforei eroice,

personajele melvilliene sînt ridicate la scara grandioasă a naraţiunii. În *Moby Dick,* bunăoară, în primul rînd cei doi potrivnici sînt învestiţi cu dimensiuni gigantice, cosmice, de adevărate fenomene universale în coliziune. Mai întîi balena albă este obligată să devină din zoologică, cosmică, să ilustreze prin proporţii, înfăţişare, forţă şi inteligenţă malefică categoria *sublimului.* În cap. LXXXV, „Coada" balenei devine prilej de extaziere în faţa graţiei uimitoare, a frumuseţii sublime cu care se mlădiază forţa titanică a balenei : „Cocoţat în vîrful catargului corăbiei mele, în zorii unei zile... am zărit deodată la orizont un cîrd mare de balene, îndreptîndu-se buluc spre soare şi vibrînd o clipă la unison cu aripile cozilor lor. Mi s-a părut atunci că o asemenea scenă grandioasă de încarnare a zeilor n-a fost privită niciodată, nici măcar în Persia, patria închinătorilor focului" (II, p. 163). Dar cel mai adesea balena este asociată cu *sublimul terifiant,* sublimul rezidînd, după Edmund Burke sau Herbert Read, în chiar dimensiunile enorme, în forţa înspăimîntătoare, în forma aberantă (fruntea imensă a balenei, fără chip, cu ochii alungaţi lateral) [18].

Statura lui Ahab beneficiază şi ea de o hiperbolizare corespunzătoare, de o *înălţare, elevare* spre sublimul epopeic (proces denumit „Hypsos" în retorica lui Longinus). Ea împrumută parţial grandoarea adversarului (aşa se explică de ce protagoniştii naraţiunilor următoare vor pierde din prestanţa eroică a lui Ahab, în lipsa unui adversar identificabil, a unei forţe cosmice demne de sacrificiul lor). Ahab este astfel restituit marii rase a eroilor epopeici, iremediabil pierdută deja în veacul al XIX-lea, epocă a demitizării eroului, a subminării lui ironice, naturalist-deterministe. El devine protagonistul ideal al unui epos modern, reprezentantul paradigmatic al civilizaţiei americane.

Ridicarea acestui personaj la valoare de arhetip eroic se face prin procedee retorice şi livreşti ; în primul rînd prin numeroasele referinţe mitice şi culturale care îi însoţesc biografia, de la cele biblice, la cele shakespeariene, spre exemplu (Ahab este frecvent apropiat de Lear, Hamlet, Iuliu Cezar sau Timon). În fapt Ahab

evoluează de la prototipul romantic, byronian, evocat în prima parte a romanului, la complexitatea unui erou tragic şi mitic în acelaşi timp. Dealtminteri în proza lui Melville grandoarea tipologică este aproape întotdeauna legată de tragismul destinului, de recunoaşterea viziunii tragice ca fiind mai autentică decît viziunea inocentă, exaltată. Determinantă în acest portret supradimensionat este *latura titanică* a personajului, voinţa sa enormă şi orgoliul nemăsurat („hybrisul"), afirmarea identităţii proprii, a „suveranităţii între puterile pămîntului, cerului şi iadului". Prin tehnica h i p e r b o l e i homerice, Ahab este înălţat de la condiţia sa de „marinar renegat", de „biet pescuitor de balene" în pragul bătrîneţii, la aceea de „han al punţii, suveran al mării şi stăpîn la leviatanilor", un „mare om nelegiuit şi divin" : „Arăta ca un om smuls de pe rug în momentul în care flăcările i-ar fi cuprins toate mădularele, fără a i le fi mistuit, şi fără a le fi ştirbit măcar o părticică din robusta şi compacta lor alcătuire bătrînească. Trupul lui înalt şi vînjos părea turnat în bronz, într-un tipar impecabil, întocmai ca faimosul Perseu al lui Cellini. Croindu-şi drum printre firele-i de păr cărunt, o cicatrice subţire ca o nuia, de un alb livid cobora în linie dreaptă de pe obrazul şi gîtul arse de soare, pînă dispărea undeva în cămaşă. Semăna cu despicătura perpendiculară pe care-o face uneori în trunchiul drept al unui copac falnic, fulgerul care-l păleşte..." (I, p. 192-193). Ceva mai tîrziu, în scena adorării sfidătoare a focului, Ahab stîrneşte groază şi veneraţie între marinari ca un „uriaş ulm" în furtună, expus prin statura sa gigantică tuturor fulgerelor ; iar confruntarea cu balena albă din finalul romanului devine în chip similar o grandioasă bătălie epopeică, care conduce spre deznodămîntul cataclismic din final cînd vasul „Pequod" este înghiţit de un gigantic maelstrom, năruindu-se în „hăul căscat de ape", după care „uriaşul giulgiu al mării se întinse şi începu să se rostogolească, aşa cum se va fi rostogolit şi cu cinci mii de ani în urmă". (II, p. 426).

Melville recurge în egală măsură şi la metoda *amplificării simbolice*. Am văzut că el este moştenitorul unei tradiţii specific americane, aceea a cantonării în

empiric, în evenimentul real, diurn, venerat de primii scriitori-exploratori ai Americii, nivel de la care se putea ridica apoi în chip firesc spre generalizări simbolice. Şi Emerson căuta sublimul în faptul banal, vorbind despre extazul pe care i-l procura cel mai trivial eveniment al vieţii (cum nota în jurnalul său pe anul 1831, „Cînd calc prin noroi în bocancii mei soioşi, mă simt pătruns de un simţămînt al nemuririi"). Viziunea epopeică însemna în primul rînd efortul de a cuprinde experienţa americană de acest tip în totalitatea ei. Pe de altă parte, însă, Melville era preocupat de descoperirea semnificaţiei universale, simbolice a evenimentelor şi personajelor sale, de transcenderea nivelului empiric, limitat al naraţiunii, spre o temă suprapersonală. În acest fel aventura narativă este învestită cu sensuri simbolice de amploare, ca în eposul sau saga tradiţională, este proiectată în legendă şi timp mitic (tehnica simbolismului va fi studiată într-o secţiune aparte, aceea privitoare la poetica eposului melvillian). Aşa, spre exemplu, drama lui Ahab cîştigă în amploare şi semnificaţie, depăşind implicaţiile strict individuale, ilustrînd conflictul arhetipal al omului cu natura şi istoria. În acelaşi fel şi alte personaje (Taji, Işmail, Pierre, Billy Budd) se ridică la condiţia arhetipală-mitică (vezi şi simbolica numelor), devenind reprezentative pentru un tip de atitudine umană, pentru o cultură sau alta, ca mai tîrziu personajele naraţiunilor lui Joyce, Faulkner sau Thomas Wolfe. Melville a urmărit chiar constituirea unei *tipologii americane* pe regiuni : eroul *estului* american apare astfel ca marinarul eroic din Nantucket ori, mai tîrziu (cînd începe compromiterea lui ironică în *Israel Potter* sau *Şarlatanul)* ca impostorul („trickster"-ul), iancheul viclean sau filozoful pragmatic (avînd ca model pe Emerson) ; eroul *vestului* american este idealizat aproape întotdeauna, începînd cu Bulkington din *Moby Dick* şi terminînd cu şirul exploratorilor şi pionierilor frustraţi, mizantropi, din *Şarlatanul,* ce încearcă să demaşte pe proteicul impostor al orientului (ne referim la colonelul Moredock, un fel de Ahab al pădurilor, adversar maniac al indienilor, sau la „titanul invalid", Pitch, retras dincolo de frontiera civilizaţiei).

Amplificarea eroică şi *simbolică* contribuie aşadar la constituirea unor destine exemplare pentru experienţa americană. O primă variantă, eroică, a personajului melvillian, este EXPLORATORUL, *homo viator* prin interstiţiile labirintice ale leviatanului spaţial şi social. Suferind de un „complex al lui Iona", acest tip de erou radical explorează frontierele ultime ale existenţei, aspirînd la posedarea cantităţii şi infinităţii ei. El are, în America, rădăcini istorice evidente : noul continent, mult timp o *terra incognita*, a atras specia aventurierilor, pionierilor, căutătorilor de comori într-o epocă cînd drepturile descoperirii şi cuceririi erau imediat recunoscute şi teritoriul acordat primului venit. Exploratorul ilustrează astfel individualismul expansionist, foamea faustică de noi teritorii. În biografia sa se recunosc principiile individualismului emersonian (conceptul de „self-reliance", bunăoară ; să ne amintim că Emerson îşi definise epoca ca fiind aşezată sub semnul „persoanei întîia singular") ; ori ale individualismului orgolios de tip romantic (tot Emerson : „nimic nu ne e mai sfînt decît integritatea minţii noastre") care proslăvea acţiunea solitară a demiurgului. Etica acestui explorator pune pe prim plan exaltarea libertăţii şi voinţei individuale, în sens aproape nietzschenian („voiesc, prin urmare exist"), nu fără primejdii pentru integritatea individului, ori pentru binele comun, social. Melville tratează în acelaşi spirit realist mitul expansiunii nelimitate şi al aspiraţiei faustice a exploratorilor săi, etica lor individualistă, pedepsind orgoliul exacerbat al acestor „supraeroi" imaginari („hybrisul" lor tragic), făcîndu-i să eşueze dramatic atunci cînd se izolează în „singurătatea dezolantă, ca o fortăreaţă" a misiunii lor de conducători. În acelaşi timp el scoate în evidenţă caracterul iluzoriu al doctrinei emersoniene a „încrederii în sine" : chiar în momentul în care eroul îşi proclamă trufaş libertatea de voinţă, el este înghiţit de fluxul istoriei, supus de cursul evenimentelor, fiind nevoit să recunoască precum Ahab *determinismul lor* :

„Oare Ahab este chiar Ahab ? Cine e cel ce ridică braţul acesta ? Sînt eu, sau altul ?... Omule, sîntem răsu-

ciți în lumea asta, aidoma cabestanului de colo, iar Soarta este mînerul ce ne învîrteşte" (M. D., II, p. 384).

Naraţiunile lui Melville sînt în acelaşi timp şi excelente studii ale psihologiei eroului (conducătorului), a moralei sale, a relaţiei cu masa socială, a modului în care eroul se autoînvinge prin egocentrism, individualism rebel şi maniac. Căci „toţi oamenii mari în mod tragic sînt astfel graţie unei morbideţi. Fii sigură de aceasta, o, tînără ambiţie, grandoarea umană e doar boală". Boala de care suferă Ahab este (cum singur şi-o descrie) o „demenţă demonică", o formă de megalomanie perfidă care nu se atenuează „ci se concentrează, devenind adîncă aidoma fluviului Hudson, cînd nobilu-i şuvoi curge neabătut prin strîmtoarea munţilor de la miazănoapte" (M. D., I, p. 281). Această maladie influenţează toate deciziile eroului, precipitînd sfîrşitul său (şi al echipajului). Simptomele ei transpar nu numai în alegorismul obsesiv cu care Ahab proiectează „asupra cocoaşei albe a caşalotului întreaga ură şi întreaga furie încercată de omenire de la Adam încoace" (p. 280), precum şi propriile-i angoase existenţiale, dar şi în dispreţul suveran cu care priveşte omul obişnuit şi norma de viaţă comună, dependenţa sa faţă de echipaj (umanitate). Ahab şi ceilalţi exploratori melvillieni sînt exponenţii acelui puritanism individualist şi egocentrism care au produs în secolul XIX o semnificativă mutaţie axiologică de la agentul divin (autoritatea supraindividuală) la individul intreprinzător [19], de la cultul ordinii şi ierarhiei sociale stricte la cel al liberului arbitru. Etica acestor personaje este primitivă, egolatră, înglobînd în ea machiavelismul, iresponsabilitatea socială, chiar propensiunea pentru violenţă şi criminalitate atunci cînd îşi simt ameninţate aspiraţiile idealiste (aproape fără excepţie exploratorii melvillieni comit acte de violenţă criminală : Toby pentru a se elibera din captivitatea edenului taipian ; Taji pentru a-şi satisface aspiraţiile erotice ; Ahab, în dorinţa sa de vendetă titanică, îşi condamnă întregul echipaj la extincţie ; Pierre ucide şi la propriu şi la figurat pe toţi cei apropiaţi lui ; pentru a nu mai vorbi de faptul că toţi aceşti eroi îşi periclitează cu bună ştiinţă propria existenţă, abandonîndu-se

sinucigaș celor mai riscante proiecte idealiste). Exploratorul refuză totodată o concepție democrată despre locul său în lume, ori susține un democratism limitat care-l va plasa, ca și pe Ahab, pe „picior de egalitate" cu autoritățile cerului și pămîntului, dar în postură de suveran necontestat față de cei ale căror destine le conduce.

Există mai apoi o altă categorie de personaje ca Jackson *(Redburn)*, Bland *(Jacheta albă)*, șarlatanul sau Moredock, Claggart *(Billy Budd)* a căror agresivitate maniacă și demonolatrie trădează modelele romantice ale tipului de erou satanic, gotic (Cain, Iago, Satan, Melmoth, Ambrosio) dar și o anterioară carieră de idealiști frustrați, probabil siliți să capituleze în fața vieții, fapt care le accentuează mizantropia, disprețul față de inocenți și spiritele senine, imperturbabile. Adesea DAMNAȚII și MALEFICII de acest fel ating condiția tragic-eroică, aproape dostoevskiană (Jackson, s-a spus, îl anunță pe Svidrigailov), fiind simboluri ale forței superioare a inteligenței (chiar dacă diabolice) într-un trup fragil, maladiv. Melville s-a apropiat de acest tip de personaj mai ales în lectura dramelor shakespeariene, cînd a notat, bunăoară, în legătură cu Edmund și Goneril : „Natura infernală are o valoare adesea refuzată inocenței".[20] El s-a arătat fascinat de forța intelectuală a personajului, de subtilele strategii utilizate în mistificarea inocenților, în influențarea lor, de natura lui ambiguă, duplicitară : ca erou damnat, „însemnat" pentru sacrificiu ori mutilat de puteri cosmice vindicative (de aici grandoarea lui tragică) ; și ca „șarlatan", de artist al insinuării, jocului de idei, urzelii de mituri (Claggart este asociat în plan simbolic cu diavolul, „Prinț al minciunilor". Tragismul final al acestui personaj derivă din faptul că *înșelătorul* este la rîndul său un *înșelat*, un țap ispășitor al unor forțe superioare lui (vezi cazul lui Ahab, Jackson, Claggart, Moredock etc. — dar despre *șarlatan* ca arhetip al prozei melvilliene vom mai vorbi în capitolul privind strategiile poetice și simbolice).

DAMNAȚII și EXPLORATORII melvillieni, cu toate riscurile pe care le angajează în atitudinea lor existen-

țială, sînt superiori altor categorii de personaje, mai ales *insului pragmatic, oportunist.* Pragmaticul, respinge expediția eroică de explorare a lumii, preferîndu-i — din spirit de autoconservare — expediția lucrativă, pescuitul fără riscuri și cu roade imediate. În operele melvilliene acest tip primește învestiri diferite, de la primitivul care judecă lumea cameleonic, superficial, căutînd soluțiile cele mai simple de adaptare la mediu (Samoa sau Jarl în *Mardi,* Cory-Cory în *Taipi),* la oportunistul lumii occidentale, evitînd problematizarea ori explorarea imprudentă ce i-ar putea primejdui confortul personal (avocatul narator din *Bartleby,* căpitanul Delano, oportuniștii din *Șarlatanul* în frunte cu Egbert, discipolul „pragmatic" al „filozofului iancheu"). O categorie relaționată este aceea a *capitulanților* sau *pactizanților,* a celor care acceptă compromisuri și expediente adesea umilitoare din dorința supraviețuirii : Starbuck, secundul din *Moby Dick* care, deși conștient de complexitatea dramatică a existenței, nu o explorează pînă la capăt, mulțumindu-se să aleagă calea fidelității față de aparențe; reverendul Falsgrave în *Pierre,* filozoful iancheu sau căpitanul Vere în *Billy Budd* ce susțin doctrina adaptării la necesitățile sociale sau i s t o r i c e, la presiunile epocii sau ale unei dogme ; Bartleby, Feddalah, Benito Cereno, mutul în alb din *Șarlatanul,* adepții nonacțiunii și abdicării ascetice, ai lepădării orientale de lume și ai rezistenței pasive. Deasupra tuturor se află Plotinus Plinlimmon, filozoful din *Pierre* care formulează doctrina utilitarismului într-o formă atrăgătoare, aparent profundă. Filozofia sa nihilistă (transmisă doar fragmentar, prin intermediul discipolilor) exclude virtuțile eroice sau generoase ale umanității, punînd temei pe atitudinea „practică" în fața vieții, pe prudența și expedientul social.[21]

Spre deosebire de toți aceștia, exploratorii reprezintă tocmai atitudinea eroică, de sfidare a riscurilor proprii sau a primejdiilor la care supun întreaga umanitate, calea acțiunii energice și nu a contemplației pasive :

> „Ahab nu se gîndește niciodată, el simte numai, simte, iar asta e destul pentru un muritor !... A gîndi, este, sau ar trebui să fie, o îndeletnicire liniș-

> titoare, făcută la rece, iar sărmanele noastre inimi şi bieţii noştri creeri palpită prea mult ca să fie-n stare de aşa ceva" (M.D., II, p. 410—411).

Chiar şi eroii mai hamletieni, de felul lui Pierre, se depărtează de prototipul lor imobilizat din pricina excesului de reflexivitate. Drama lui Pierre nu rezultă dintr-o înclinaţie deosebită spre speculaţie ci, dimpotrivă, din acţiunea spontană, confuză, fără o motivare raţională prealabilă. El este, aşa cum remarcă şi F. O. Matthiessen, un „Hamlet à rebours", un Hamlet răsturnat, singurul posibil în America. [22] Exploratorii îşi proclamă libertatea totală faţă de autoritatea lumească sau divină, ei nu invocă decît rareori legăturile lor cu trecutul (majoritatea au, dealtfel, o biografie incertă). Ei sînt *eroi ai prezentului,* explorînd faustic [23] frontierele ultime ale realităţii, torturaţi de „foamea" pentru „esenţele ultime, şi cele mai adînci" pentru „Totus-in-toto", „ideea-imanens, supraesenţialul şi Unitatea" *(Mardi).*

Exploratorul se opune şi celuilalt tip fundamental al eposului american, INOCENTULUI. În vreme ce primul simbolizează principiul masculin, activ, predominanţa („sultanismul") intelectului, înclinaţia spre îndoială şi cercetare, inocentul reprezintă principiul feminin (nu întîmplător majoritatea inocenţilor melvillieni, a „marinarilor chipeşi" au o frumuseţe feminină şi o anumită efeminare temperamentală), forţa precumpănitoare a afectului. Ei îmbrăţişează priveliştile lumii cu entuziasm necritic, trăiesc realitatea pur senzorial, neriscînd o judecată axiologică, păstrîndu-se în preajma aparenţelor confortabile. Uneori ei preferă chiar inacţiunea (somnul inconştient) şi securitatea edenică, uterină a „văii taipiene", existenţa cvasi-fetală într-un habitat pastoral cum este cel din *Pierre,* amînînd ieşirea în lume, confruntarea cu experienţa. Ei au veşnic nostalgia întoarcerii în urmă, a regresiunii la starea prenatală sau infantilă, reprodusă în micile lor evaziuni zilnice sau în călătoriile spre mult-rîvnitele insule tropicale. Ca atare ei refuză (la început) iniţierea, ori sînt incapabili de a citi

realitatea *dialectic*, în complexitatea ei, fiind complet lipsiți de perspectivă morală sau filozofică.

Inocentul este, așa cum am văzut, un arhetip reprezentativ al culturii americane, și ca atare al eposului acestei țări, de la Cooper și Melville, la Faulkner sau Wolfe. Dar Melville tratează acest arhetip cu detașare și ironie, avertizînd asupra limitelor sale : primitivismul, mentalitatea sa subdezvoltată (în *Taipi, Omoo, Mardi)*; idealismul, inadaptabilitatea, atitudinea sa adolescentină *(Redburn, Jacheta albă),* handicapul său filozofic, dar mai ales moral și intelectual, violența sa în momentele de criză *(Pierre, Billy Budd).* Deși inocența este învestită, mai ales în operele de maturitate ale lui Melville, cu virtuți regenerative, înnoitoare asupra lumii (o funcție prometeică sau mesianică, prin puterea exemplului), adevărata forță a inocentului rezidă în capacitatea lui de a accepta integrarea în istorie, inițierea, „căderea" dramatică. Inocenții melvillieni cîștigă prestanță eroică prin experiență, descoperind — ca și eroii lui Henry James — că a ignora experiența înseamnă „a-ți ridiculiza identitatea, a face imposibilă evoluția morală, a înfometa conștiința, a deveni steril și mort spiritualiceşte". [24] Inocentul are șanse de supraviețuire în romanul melvillian numai adoptînd și el calea explorării, a expediției inițiatice, chiar dacă deznodămîntul acesteia va fi în cazul său sensibil altul. Ismail, dealtfel singurul inocent melvillian care supraviețuiește cîștigînd și o nouă filozofie de viață, deschide șirul eroilor moderni, stoici, *realiști* care acceptă limitele ființei umane și subordonarea față de legitățile care îi guvernează existența fizică sau socială. El evoluează de la foamea faustică de noi orizonturi inaccesibile („Îmi place să plutesc pe mări interzise și să poposesc pe țărmuri barbare") la recunoașterea valorilor din imediata sa apropiere, de la furia splenetică sau militantismul alegoric de la început, la viziunea simbolică, dialectică asupra vieții.

Traiectoria sa inițiatică, nelipsită și ea de un anume eroism, va fi parcursă din nou de numeroși protagoniști ai romanelor acestui veac, navigînd între extremele alienării și reintegrării sociale ; în primul rînd de inocenții și exploratorii lui Thomas Wolfe.

CAPITOLUL V

MOȘTENIREA LUI HERMAN MELVILLE: ROMANUL MONUMENTAL AL LUI THOMAS WOLFE

1. EPOSUL AMERICAN ÎN SECOLUL XX

Despre redescoperirea operei lui Herman Melville în pragul secolului nostru s-a scris aproape suficient. În timpul vieții sale (mai ales după publicarea romanului *Pierre*), scriitorul a fost ignorat de contemporani, cu excepția lui Longfellow sau Hawthorne (la moartea sa apare o semnificativă notă în *The Press*: „Probabil că, de s-ar cunoaște întreg adevărul, am constata că pînă și generația lui l-a crezut de mult decedat, atît de tăcuți au fost ultimii ani ai vieții sale“ [1]); mai tîrziu Melville este citit sporadic, mai mult de scriitori englezi ca W. Clark Russell și Robert Buchanan, care îi acuză pe americani de ignorarea geniilor naționale. Dar cu ocazia centenarului nașterii sale (1919) se produce un reviriment spectaculos al interesului critic pentru opera melvilliană, un veritabil șoc al recunoașterii. Acesta debutează cu un articol în două părți semnat de Jewett Mather Jr., urmat de contribuțiile semnificative ale criticului și biografului Raymond Weaver: *Herman Melville: Marinar și mistic* (1921), prima biografie melvilliană întemeiată pe documente de familie, deși romanțate; editarea *operei omnia* în șaisprezece volume (între anii 1922—1924), ediție multă vreme referențială, deși conține suficiente inexactități; în fine, publicarea în 1924 a romanului *Billy Budd* descoperit de critic printre documentele amintite. Biografia lui Weaver a fost urmată de altele, cu pondere mai pronunțat analitică: Meade Minigerode, *Some Personal Letters of Herman Melville* (1922), John Freeman, *Herman Melville* (1926), Lewis Mumford, *Herman Melville* (1929) și Charles R. Anderson, *Melville in the South Seas (Melville în mările sudului,* 1939). După 1922 apar de patru ori mai multe ediții ale eposului *Moby Dick*

decît în deceniile anterioare, iar în 1925 versiunea cinematografică a cărții îi asigură și popularitate de casă.

Febra redescoperirii ia proporții epopeice: aproape toate revistele conțin note și comentarii rapsodice, elogioase, de tipul: „De cînd a început literatura, niciodată n-a existat o astfel de carte (ca *Moby Dick*, n.n.) și mintea omenească nu este concepută în așa fel încît să mai producă o alta pe potrivă". [2] Iar J. St. Loe Strachey remarca într-o recenzie la biografia lui Weaver: „Melville, am curajul să o spun, nu va fi niciodată uitat aici în America. Atîta vreme cît limba engleză va supraviețui, m u l ț i îl vor citi și se vor minuna de geniul marinarului excentric care a descris vînătoarea de balene în termenii unei Îngropăciuni în Urnă. El a fost un subtil deschizător de drumuri, și nu s-a prea potrivit nici cu viața, nici cu literatura epocii sale." [3] Pînă la sfîrșitul deceniului al treilea o mare parte din criticii de notorietate ai timpului s-au pronunțat favorabil asupra eposului melvillian: Vernon L. Parrington, Michael Sadleir, Van Wyck Brooks, Carl van Doren, D. H. Lawrence etc. La sfîrșitul acestei perioade Melville și opera sa deveniseră deja obiectul unui adevărat cult, critica americană ieșind din provincialismul ei anterior și procedînd la o licitare euforică a propriilor v a l o r i. Dar fără ordine și disciplină: în 1941, bunăoară, încă nu exista un studiu de amploare al capodoperei melvilliene *Moby Dick*. Între timp el a fost scris, ca și alte studii fundamentale despre celelalte cărți melvilliene, redescoperite treptat, fiecare conturînd un moment (un deceniu chiar) al interesului critic: momentul *Moby Dick*, momentul prozei scurte, momentul *Billy Budd*, mai recent momentul *Șarlatanului*.

Dar s-a scris încă prea puțin despre *moștenirea melvilliană*, despre opera de întemeiere a unei tradiții, de deschidere a unor noi posibilități în proza americană, despre contactul majorității prozatorilor secolului XX cu experiența eposului melvillian. Critici subtili ai lui Melville minimalizează contribuția lui la poetica romanului american. R. P. Blackmur, de pildă, consideră această contribuție nulă întrucît Melville „nu adaugă nimic la roman ca formă artistică, opera sa nedovedind nici un moment stăpînirea mijloacelor formale la care re-

curge". Ca atare scriitorul „nu a influențat vreo direcție în arta romanului... nu a influențat sensibilitățile ori modurile de percepție nici ale celor mai înfocați admiratori". [4] După Milton R. Stern, această contribuție s-ar reduce la stilul retoric, „dar, cu excepția lui *Moby Dick*, doar în sensul unei dicții pe cale de dispariție". „Întrucît el nu a inventat nici o metodă nouă, nici un gen romanesc nou (cu toate că a scris *Moby Dick*), a avut un efect atît de restrîns asupra altor scriitori" [5]. Alți critici, dimpotrivă, relevă apropieri, paralelisme și posibile influențe melvilliene la un număr restrîns de scriitori: James Guetti, de pildă, cercetează (în *The Limits of Metaphor: a Study of Melville, Conrad and Faulkner*, Cornell University Press, 1967) variantele structurării metaforic-simbolice a narațiunii la cei trei prozatori, evidențiindu-le apropierile certe, dar fără a le considera neapărat dovada unei influențe melvilliene, ori a unei continuități tipologice. Pentru Leon Howard influențele sînt mai clare: el consideră romanul lui Conrad, *Negrul de pe „Narcissus"* ca descinzînd tipologic din linia melvilliană a lui Jackson din *Redburn*. [6] William O'Connor, pe de altă parte, remarcă prelungirea tradiției gotice și a viziunii tragice din romanul melvillian în romanele lui Faulkner sau Robert Penn Warren. [7] În literatura ultimului, de pildă, el relevă aceleași preocupări existențiale și morale, aceeași încercare de reconciliere a unui scepticism profund cu un idealism disimulat, aceeași atitudine ambivalentă față de relația om-natură, ca și în narațiunile melvilliene. În fine, Richard Chase enumeră o serie de componente ale operei faulkneriene în care a intervenit influența lui Melville (de la reactualizarea metodelor simbolismului retoric, pînă la organizarea narațiunii în ample cronici epopeice ale timpului istoric, ori ale unui clan reprezentativ). [8]

Dar nici unul din aceste studii nu are un caracter sistematic. În cazul literaturii lui Faulkner, de pildă, s-au relevat pînă acum influențe sau apropieri disparate, nu însă și asemănarea fundamentală în ceea ce privește forma romanescă adoptată (eposul simbolic-mitic), tipologia sa (arhetipurile inocentului, dar și ale exploratorului sau chiar damnatului — a se vedea apropierea

intimă între maleficii melvillieni şi tipologia demonică din cărţi faulkneriene ca *Sanctuarul, Sartoris, Lumină în august, Absalom, Absalom,* adică între Jackson, Claggart şi Sartoris, Popeye, Joe Christmas sau Sutpen) ; în fine, şi în ceea ce priveşte poetica sa (funcţia structurantă a retoricii simbolice). Un singur studiu analizează sistematic-comparativ confluenţa literaturii melvilliene cu literatura modernă, în speţă aceea a lui Conrad : Leon Seltzer, *The Vision of Melville and Conrad* (Athens, Ohio University Press, 1970). Se comentează pe larg apropierile (nu neapărat influenţele) în domeniul viziunii filozofice (deşi operele lor au un „Zeitgeist" diferit), similarităţile de tehnică şi viziune narativă (impresionism, multiperspectivism, simbolism, retorica figurativă), similarităţile tematice şi tipologice.

Important este faptul că această cercetare deschide perspective neaşteptate pentru lectura operei melvilliene în contextul literaturii acestui veac (şi nu doar americane), stabilind contribuţia acesteia la poetica romanului modern. Sugestii asemănătoare mai există în lucrarea lui Daniel G. Hoffman, *Form and Fable in American Fiction* (1961), în *Radical Innocence. Studies in the Contemporary American Novel* (1961) a lui Ihab Hassan. Referirile, însă, la poetica şi tipologia romanului modern european (cu excepţia lucrării lui Seltzer) sînt aproape inexistente. Ele pot fi întîlnite în texte devenite deja clasice, ca de pildă eseul lui Camus care exemplifică conceptul de operă absurdă prin *Moby Dick* [9] (şi tot Leon Seltzer este acela care dezvoltă aceste sugestii într-un articol [10]) ori în menţiuni rezumative — la noi de pildă în eseul *Herman Melville — Fascinaţia mării* (1975) de Sorin Titel care atrage atenţia asupra clasicelor apropieri de literatura lui Hemingway, Gertrude Stein şi Faulkner, dar şi asupra unor comparaţii mai noi cu opera lui Camus sau „noul roman francez". [11]

După părerea noastră Melville trebuie aşezat la originea noii aspiraţii epopeice, spre totalitate şi interpretarea simbolică a realităţii, din romanul american modern. Atunci cînd Hart Crane, bunăoară, încerca în *The Bridge (Podul,* 1930) să elaboreze un nou epos (în versuri) al existenţei americane, subordonat celor două toposuri

simbolice — marea (fluviul) şi oraşul — el menţiona sub titlul de „trecut utilizabil" în acest epos de tip homeric numele lui Columb, Cortez, Pocahontas, Rip Van Winkle (celebrul personaj al lui Washington Irving), Poe şi Melville. Dar modelul melvillian este urmat conştient sau inconştient mai ales de romancierii interbelici care şi-au redescoperit vocaţia *totalităţii* şi *monumentalităţii*. Prozatorii „generaţiei pierdute" (regăsite atît de spectaculos întru literatură) au avut cu toţii cultul operei esenţiale, a capodoperei care să epuizeze experienţa americană a veacului ; precum şi cultul propriei misiuni, investit cu grandoare epopeică. Cum mărturisea Fitzgerald odată : „Nu sînt un om mare, dar uneori gîndesc că obiectivitatea şi calitatea impersonală a talentului meu, efortul său, dus pînă la sacrificiu, de a-şi păstra valenţele esenţiale, trădează un fel de grandoare epopeică" [12].

Dealtfel Fitzgerald (ca şi Wolfe, sau Nathanael West) ilustrează dramatic visul unei generaţii de scriitori de-a se sacrifica în numele unui „mare roman american", de a-şi disputa întîietatea cu toate eminenţele literaturii universale (într-o asemenea competiţie atletică, Hemingway se şi vedea învingîndu-i pe Turghenev, Maupassant sau Stendhal ; numai Tolstoi îi mai crea fireşti complexe). Acest „mare roman american" trebuia să fie un *roman total* în cel puţin două sensuri : ca supremă sinteză a resurselor lirismului, epicii şi dramei, a banalului şi faptului ieşit din comun, a tragicului şi grotescului (Dos Passos, Gertrude Stein, W. Faulkner, Wolfe, R. P. Warren) ; ca tentativă de a îmbrăţişa întreaga experienţă americană, de a o proiecta la scară epopeică, mitică (majoritatea prozatorilor interbelici).

Monumentalul, în variatele sale forme (romanul ciclic, romanul frescă, romanul epopeic-simbolic) s-a impus în proza acestui veac, promovat întîi de realiştii, naturaliştii sau romancierii panoramici precum Galsworthy, Ford Madox Ford, C. P. Snow, Romain Rolland, Martin du Gard, Aragon, Gorki, Şolohov, Laxness, Andersen-Nexö, Heinrich Mann, Sadoveanu, Rebreanu, Camil şi Cezar Petrescu. Dar ei se manifestă în egală măsură şi în opera lui Proust, Joyce, Thomas Mann, Musil,

Lawrence Durrell, Italo Svevo, adică a prozatorilor experimentali, simbolici. Thomas Mann socotea chiar „spiritul epic homeric", capabil să cuprindă în egală măsură elementul liric şi dramatic, ca fiind forma cea mai legitimă a literaturii, el însuşi recurgînd la tehnica „miniaturismului gigantic" (aceeaşi tehnică folosită şi de James Joyce). [13]

Romanul monumental şi romanul epopeic modern sînt o tentativă de recuperare a amplelor desfăşurări istorice ale unei existenţe naţionale, din perspectiva categoriilor sublimului, eroicului şi miticului, fără a impieta asupra realismului fundamental al viziunii, dar adîncindu-l, depăşind simpla cronică sau naraţiune cantitativă (criteriul superficial al dimensiunii) spre o „monumentalitate ce trebuie să fie înainte de toate lăuntrică, îmbinată sau nu cu monumentalul exterior". [14] De aceea, ca formă sincretică, romanul epopeic modern descinde în egală măsură din tradiţia burgheză a romanului obiectiv a veacului trecut (Scott, Stendhal, Balzac, Tolstoi), şi din tradiţii mai vechi, esenţiale, precum eposul homeric (sau cel dantesc şi miltonian), romanţurile medievale alegorice, din Shakespeare şi Cervantes — iar în cazul romanului american modern, din proza melvilliană. Romancierii americani ai acestui secol redescoperă (reactualizează) poetica eposului simbolic aşa cum reiese ea din romanul melvillian, tehnicile amplificării eroice şi simbolice, folosirea retoricii figurative ca principiu structurant al naraţiunii, adaptarea formei romanţului la cerinţele naraţiunii obiective, monumentale.

Deja la începutul veacului naturaliştii americani au năzuit la continentalizarea viziunii lor romaneşti (împotriva literaturii „culorii locale", a regionalismului limitat) prin Frank Norris în primul rînd, care în *Caracatiţa* (1901) desfăşoară o veritabilă epopee a cultivării grîului în California, dar lasă nescrisă proiectata epopee a marilor bătălii ale Americii ; sau prin Jack London, peregrin epopeic care a acoperit în viaţa sa scurtă peste zece mii de mile şi a transmis operei sale acest spirit al explorării şi aventurii, conturînd un epos al confruntărilor elementare pe pămînt american ; în fine, prin Dreiser, Farrell, Upton Sinclair, remarcaţi de criticul H. L. Mencken drept cronicarii amplei viziuni sociale a Americii. Dintre toţi

Frank Norris este cel mai melvillian în sensul că a urmărit o valorificare epopeic-simbolică a experienței americane, o valorificare în același timp polemică prin întoarcerea la adevărata tradiție a eposului (împotriva „zdrențăroșilor Homeri" — cum îi numește prozatorul — ce scriau în vremea lui o proză de interes local, regional).

Apoi, în anii 1920, o întreagă generație de prozatori exaltă mitul unui „Mare Roman American" care, în spirit joycean, urma să dureze „conștiința necreată a unei rase". Modelul imediat era Joyce cu *Ulisele* său (ori cu *Portretul artistului în tinerețe),* care le transmite, dincolo de tehnicile spectaculoase ale eposului simbolic modern, însăși *vocația de întemeiere* a unei noi literaturi românești. Generația lui Dos Passos, Faulkner, Wolfe sau Steinbeck își așteaptă marele prozator, imaginat în postura eternului adolescent de geniu care, potrivit acestei noi mitologii, trebuia să îngurgiteze întreaga experiență americană și să-i dea formă narativă. Semnificativ, idealismul acestei legende, ca toate legendele, este subtil parodiat în 1923 de Williams (el însuși, mai tîrziu, autorul unei ample epopei poematice a Americii — *Paterson)* într-o narațiune ironică intitulată *Marele roman american.* „Capitolul I, CEAȚA..."

Dar proiectul s c r i e r i i unei ample narațiuni simbolic epopeice nu era atît de utopic. Prozatorii interbelici l-au realizat în cea mai mare parte, chiar dacă opera lor rămîne într-o măsură *neterminată* (precum amplele proiecte epopeice ale lui Thomas Wolfe, imaginate pe lungimea unor hexalogii, ori ale lui Faulkner — îndeosebi eposul *A Fable);* sau *fragmentară,* „grandoarea ei trebuind să fie recompusă din fragmente disparate", „întregul ei cimentat de critică" — cum afirmă principalul exeget al acestei generații, Malcolm Cowley. [15]

În ansamblu însă, prozatorii interbelici au crezut ferm — precum generația lui Emerson și Melville — în posibilitățile nelimitate ale romanului, răspunzînd prin operele lor provocării lui Joyce, dar în egală măsură și celei a lui Poe, Hawthorne și Melville, ctitorii „renașterii americane" în literatura veacului precedent. Împreună ei au conturat un nou ciclu de mituri americane inspirate din existența contemporană și desfășurate în narațiuni am-

ple, comparabile — unele din ele — cu eposul melvillian : trilogiile lui John Dos Passos, romanele lui Wolfe, Steinbeck, Faulkner (inclusiv cea mai melvilliană dintre naraţiunile sale, *Ursul),* Hemingway (mai ales *Bătrînul şi marea),* Scott Fitzgerald. Opera lor a fost desăvîrşită şi de poeţii sau dramaturgii epocii, de la Sandburg şi Hart Crane la William Carlos Williams, sau de la Eugene O'Neill la Thornton Wilder. Să remarcăm de asemenea că între generaţia lui Melville şi generaţia prozatorilor interbelici există o continuitate certă, aspiraţia epopeică fiind intermediată de scriitorii începutului de veac : astfel că Steinbeck, bunăoară, este beneficiarul unei tradiţii californiene a eposului american şi romanţului de la Frank Norris, la Upton Sinclair sau Gertrude Atherton.

Fiecare din aceşti scriitori a avut conştiinţa continuităţii emulative, dar şi a competiţiei cu valorile literare ale veacului precedent. John Dos Passos, spre exemplu, a acceptat provocarea tradiţiei („O să ridicăm noi mănuşa aruncată de Walt Whitman la picioarele posterităţii ? Ori o să stagnăm pe veci...") concepîndu-şi opera ca o amplă replică la eposul american al secolului XIX. Trilogia *S.U.A.* este astfel o naraţiune exemplară a existenţei americane în secolul XX în care tehnica panoramică se însoţeşte cu tehnici ale naraţiunii epopeice propriu-zise : *supraindividuale* („biografii", „jurnale de actualităţi", fişe de istorie contemporană etc), tehnici ale *acumulării* şi *amplificării* (colaj, juxtapunere de materiale, decupaj cinematografic, simultaneitate narativă, catalog-inventar — de obiecte, fapte, evenimente). Experienţa americană este mai apoi înregistrată într-o viziune tridimensională : pe plan orizontal (societatea americană şi lumea în cuprinderea ei, străbătută de exploratorii sau vagabonzii lui Dos Passos) ; în plan vertical (stratificarea socială) şi în plan diacronic (evoluţia istorică a societăţii americane, consemnată de memoria autobiografică sau colectivă). La rîndul lor aceste planuri se diversifică după cum scriitorul alternează într-un subtil montaj narativ experienţa autobiografică (fragmentele intitulate „ochiul obiectivului"), cu experienţa social-istorică (mai ales „jurnalele de actualităţi") şi ex-

perienţa individuală, reală („biografiile" unor personalităţi ale epocii) sau fictivă (naraţiunile propriu-zise). Căci, cum mărturiseşte scriitorul, „a zidi o clădire înseamnă a zidi în ea deopotrivă vieţile zidarilor şi ale locatarilor".

Se va observa mai apoi cum din cele treizeci şi opt de personaje principale, douăzeci şi şase sînt reale, şi doar douăsprezece fictive. Primele, cuprinse în scurte interludii biografice (un fel de poeme în proză, rapsodice ca şi declamaţiile lui Whitman sau pasajele liric-epopeice ale lui Thomas Wolfe) sînt singurele care influenţează în vreun fel tiparele sociale, istoria. Ei sînt conducători ai mişcării muncitoreşti, politicieni, artişti notorii, savanţi, gazetari, mari industriaşi. Personajele din secţiunile narative, în schimb, nu au statut eroic, fiind oameni obişnuiţi, într-o permanentă mişcare : biologică (de la adolescenţă la maturitate şi bătrîneţe), geografică (de-a lungul continentului) şi socială (prin diferite clase şi straturi sociale). Majoritatea sînt convocate doar pentru a ilustra jocul destructiv al forţelor sociale şi istorice, ele avînd un rol exponenţial, putînd să se cheme foarte bine doar *artistul, industriaşul, muncitorul, liderul sindicalist, intelectualul liberal,* dar mai ales *vagabondul,* peregrinul modern (Joe Williams) care nu mai păstrează nimic din demnitatea lui Odiseu. În felul acesta proza lui John Dos Passos avansează decisiv de la romanul experienţei individuale, autobiografice, la *romanul colectiv, epopeic.*

Aceasta este de altfel mişcarea caracteristică a romanului american modern : o descoperim şi în proza lui John Steinbeck care recurge adesea la amplificarea mitic-epopeică a naraţiunii realiste (mitul rebeliunii satanice în *Bătălia pierdută,* al călătoriei epopeice şi al exodului biblic în *Fructele mîniei,* ale ciclului arturian în *Cartierul Tortilla,* al paradisului pierdut în *La răsărit de Eden).* Pentru a nu mai vorbi de Faulkner, care desfăşoară o amplă naraţiune mitic-epopeică a sudului american, de la întemeiere la invazia industriei capitaliste, fără pretenţia organizării coerente pe un ciclu cronologic, dar structurată pe o unitate tematică, topografică (ţinutul mitic-social Yoknapatawpha) tipologică şi formală

(împletirea tehnicilor realiste cu cele ale prozatorilor simbolici clasici, Hawthorne, Poe sau Melville). Eroii săi, inocenți, exploratori damnați, reiau fiecare ciclul întemeierii și decăderii civilizației americane a sudului, și ciclul personal al desprinderii din starea de grație, al „căderii" din inocență și al reintegrării dramatice în experiență. Recunoaștem apoi această mișcare, de la individual la simbolic și epopeic, și în opera unor dramaturgi ca Eugene O'Neill, care în ciclul său neterminat de unsprezece drame explorează cultura americană pînă la originile ei, sau o poeților de la Hart Crane, la W. Carlos Williams și Charles Olson, ce desfășoară ample viziuni mitopoetice prin intermediul unui personaj autobiografic (Paterson, Maximus etc.), poetul exponențial.

Dar înainte de toate vom identifica această mișcare a prozei americane în romanele monumentale ale lui Thomas Wolfe. Critica americană a intuit parțial apropierea acestor opere de experiența melvilliană a eposului simbolic. În general, însă, a redus-o la manifestarea unor caracteristici superficiale ale retoricii melvilliene în proza rapsodică, necontrolată, în verbozitatea torențială a lui Thomas Wolfe. [16] Robert Penn Warren descoperă printre primii intenția autorului de a-și organiza romanele în jurul unor idei epopeic-simbolice, de a scrie un nou epos american, dar folosește confruntarea cu literatura lui Melville doar pentru a observa că lui Wolfe îi lipsește o fabulă integratoare, un mit original al destinului american care să salveze literatura rememorării autobiografice „de impulsurile centrifuge ale geniului său nedisciplinat". [17] Pentru a nu mai aminti faptul că Hugh Kenner ridiculizează m i t u l „marelui roman american" și al scriitorului adolescentin de geniu care se pregătea să-l scrie în anii 1920, ilustrîndu-l tocmai prin Thomas Wolfe, a l ă t u r i de anonimului Ross Lockridge. [18]

O parte a criticii îl așează totuși pe Thomas Wolfe în rîndul marilor creatori de epos american (cu, sau fără pomenirea descendenței sale imediate) a cărui operă aspiră la conturarea unui „mit național, visul american"; „ea se apropie cît se poate de mult de deziderațul unui epos american". [19] Prin urmare el nu trebuie privit ca un

simplu cronicar al experienței autobiografice, ci ca un creator și un vizionar (în tradiția romanticilor Wordsworth, Coleridge, ori mai recent a lui Whitman, Sandburg, Masters, Crane, Williams — poeți epopeici ce au încercat o definire ditirambică, retorică a experienței și spațiului american) care a aspirat la cuprinderea exhaustivă a culturii naționale. Herbert J. Muller îl introduce chiar într-o tradiție clasică a eposului, „alături de Homer și Shakespeare și toți acei ce construiesc o literatură din folclor și resursele moștenirii naționale". [20] Iar Richard S. Kennedy, autorul unui studiu de proporții e p i c e despre viața și opera scriitorului, îi aplică lui Wolfe epitetul de „homeric" pentru a defini „intențiile sale epopeice, stilul elevat; ritmul, imagismul, dicția poetică se asociază pentru a produce o manieră epopeică". [21]

Dar contribuția lui Thomas Wolfe la scrierea eposului american modern a fost adesea subestimată de critică datorită caracterului *fragmentar, neterminat, episodic* al operei sale. Dramatizînd unele date ale carierei literare accidentate a scriitorului, o serie de comentatori au acreditat ideea „eșecului" literaturii wolfiene, legat de structura ei haotică, aparent neunitară, de conținutul ei pregnant autobiografic, insuficient transfigurat literar, precum și de legenda scriitorului „naiv", „adolescentin", a cărui ucenicie prelungită a fost curmată de o moarte prematură (la treizeci și opt de ani). Paradoxal, chiar Wolfe atrăsese atenția asupra dificultăților carierei sale: definind în *Urzeala și stînca* procesul de creație ca fiind, la modul ideal, „un singur act evolutiv, inexorabil în unitatea sa" (așa ca în opera lui Homer, Shakespeare sau Cehov), el recunoștea incapacitatea multor scriitori de a conferi o structură organică literaturii lor, și-l ilustra prin destinul lui Coleridge: „Căci un geniu ca al său, dacă posesorul nu învață să și-l supună, se va întoarce împotrivă-i și-l va sfîșia ca un tigru: el poate isca moarte, la fel ca și viață" (p. 430—431). Mulți vor fi citit aceste rînduri ca o recunoaștere implicită a propriului eșec al scriitorului. În orice caz comentariul lui Faulkner din 1951 este simptomatic pentru atitudinea contemporanilor față de opera lui Wolfe:

„Îl consider pe Wolfe primul între noi, pentru că noi toţi am eşuat, dar Wolfe a trăit eşecul cel mai grandios întrucît s-a străduit cel mai mult să spună totul... A avut poate un talent ce-l depăşea pe al nostru, ar fi putut deveni 'cel mai mare scriitor american' dac-ar fi trăit mai mult — deşi n-am crezut niciodată prea serios în teoria unui 'Milton mut şi lipsit de glorie'... Îl admir pe Wolfe pentru că s-a străduit să spună totul ; pentru aceasta a fost de acord să sacrifice stilul, coerenţa, toate regulile acurateţii şi să încerce să aşeze întreaga experienţă umană în vîrful unui ac..." [22]

Wolfe este astfel elogiat prin relaţie cu eşecul generaţiei sale, el conferind grandoare epopeică unei înfrîngeri. Dar critica americană a trecut adesea prea uşor pe lîngă adevăratele intenţii şi împliniri ale scriitorului care îşi concepuse de la început romanele ca o singură operă neîntreruptă, supusă altor legi structurante decît cele tradiţionale (absenţa unui final convenţional de pildă, fiind numai în parte rezultatul reconstituirii autobiografice — ca în cazul literaturii lui Proust sau Céline — el fiind refuzat de însăşi structura dialectică, deschisă, a naraţiunii wolfiene). Wolfe a vizat întotdeauna nu conturarea unor povestiri cu început şi sfîrşit formalizat, ci scrierea unei „Cărţi" unice şi neîntrerupte, o singură naraţiune monumentală a istoriei americane (de unde şi proliferarea gigantică a planurilor sale epice, cantitatea enormă a paginilor de manuscris subordonate totuşi aceleiaşi intenţii epice). Cum îi mărturisea odată lui John Hall Wheelock : „Tu vrei să scrii un lucru perfect, dar eu vreau să forţez întreaga întindere pustie a continentului american în opera mea." [23]

Wolfe a gîndit întotdeauna misiunea scriitorului în termeni grandioşi, extremi : „grafomania" de care a fost adesea acuzat, patima furibundă a scrisului este expresia aspiraţiei sale spre totalitate, spre îmbrăţişarea întregii experienţe umane cu conştiinţa sacrificiului al propriei vieţi şi a inevitabilităţii acestui deznodămînt (cum îi scria încă în adolescenţă mamei sale : „Acum ştiu că sînt inevitabil. Cred sincer că singurul lucru care mă mai

poate opri acum este nebunia, boala ori moartea... Voi merge pretutindeni şi voi privi toate lucrurile. Voi întîlni pe toţi oamenii, voi gîndi toate gîndurile şi voi simţi toate emoţiile de care sînt în stare, şi voi scrie, scrie, scrie..."). Din acest punct de vedere Wolfe este un scriitor american tipic, ispitit de mitul grandorii, al cuprinderii totale, al exuberanţei creatoare şi idealismului ce însoţesc asemenea proiecte epopeice. Pentru Wolfe, descendent al unei lungi tradiţii epice în sudul american (de la W. Gilmore Simms la Faulkner, Ellen Glasgow, sau Robert Penn Warren), romanul Americii trebuia să fie epopeic căci aşa se înfăţişa realitatea continentului, bunăoară din mişcarea unui tren ce străbate ţara : „Fără veste observatorul simte vastitatea şi singurătatea Americii, şi nimicnicia tuturor acelor vieţi mărunte aruncate în imensitatea continentului..." *(Nu te mai poţi întoarce acasă,* p. 49). Chiar cronica autobiografică împinge romanul spre epos căci „fiecare om conţine în micul adăpost al trupului şi spiritului său întregul ocean al vieţii omeneşti şi al timpului şi pînă la urmă se va îneca în el, de nu-l va măsura şi cartografia, hotărnici şi defini, de nu-l va sonda pînă în ultimile sale adîncimi" *(Urzeala şi stînca,* p. 248—249). Romanul autobiografic poate deveni astfel o naraţiune enciclopedică, monumentală, în care lumea — ca o uriaşă scoică — să fie devorată de fluxul reconstituirii impresioniste a scriitorului.

Acesta este dealtfel sensul evoluţiei literaturii lui Wolfe, dinspre cronica autobiografică spre proiecţia mitic-epopeică a întregii experienţe americane, dinspre definirea liric-retorică a propriei identităţi spre definirea simbolică a identităţii culturii americane :

> „Mi-am început cariera ca scriitor liric... Am început să scriu cu o preocupare intensă şi pătimaşă, cu intenţiile şi scopurile iniţiatice ale tinereţii mele ; şi, ca la mulţi alţii, această preocupare s-a preschimbat într-una la fel de pătimaşă faţă de intenţiile şi scopurile vieţii" [24].

2. EVOLUȚIA ROMANULUI WOLFEAN DE LA NARAȚIUNEA AUTOBIOGRAFICĂ LA EPOSUL AMERICAN

La prima vedere cărțile lui Wolfe ilustrează tipul de *roman personagial* în care eroul (autobiografic) nu este doar purtătorul unor evenimente și senzații izolate, ci al unei evoluții ca tot semnificativ ; cu alte cuvinte, specia romanului „evolutiv" și „de formare", așa cum este descrisă ea de Wolfgang Kayser, bunăoară.[25] Structura de roman al uceniciei apare pregnant încă în *Privește, înger, către casă* (1929) ; așa cum se întîmplă cu multe cărți de debut, scriitorul ei procedează la revelarea lumii din perspectiva unei conștiințe subiective și candide, în proces de maturizare, nedisimulînd caracterul ei autobiografic, spre deosebire de alți p r o z a t o r i contemporani (spre exemplu Hemingway sau Fitzgerald). Ca roman al „istoriei personale" (roman cronică) el este structurat potrivit ordinii cronologice, pînă la un punct suprapusă cronologiei autobiografice. În nota prefațatoare a romanului, Wolfe recunoaște autobiografismul cărții dar numai în măsura în care „orice operă temeinică a imaginației rămîne autobiografică", neputîndu-se închipui, de pildă, „o carte mai autobiografică decît *Călătoriile lui Guliver*" (p. 29).

Chiar și în următoarele romane, în care perspectiva socială și geografică este lărgită simțitor, se păstrează atît caracterul autobiografic, cît și perspectiva unui „Bildungsroman". *Urzeala și stînca* (1939) este definit în prefață ca un *roman al descoperirii* („descoperirea vieții și lumii de către un ins inocent") și este apropiat de scriitor de modelul lui *Don Quijote* (deși el este influențat în egală măsură de *Portretul* lui Joyce). Iar *Nu te mai poți întoarce acasă* (1940) continuă educația noului protagonist, George Webber, într-un spațiu lărgit (întreg continentul nord-american și Europa occidentală) și într-un context social mult mai dramatic (anii 1930).

Astfel întreaga operă a lui Wolfe poate fi citită ca o cronică neîntreruptă a formării unei conștiințe, ca o viziune a lumii (în devenirea ei) din unghiul aceluiași personaj autobiografic (prozatorul plănuia la un moment dat

chiar scrierea unei cărți intitulate „The Vision of Spangler's Paul"). Procesul elaborării acestei cronici a cunoscut două etape distincte : deja în *Timp și fluviu* (1933) — inspirată de *Odiseea* și *Ulisele* joycean, cărțile care au influențat hotărîtor metamorfoza scriitorului — narațiunea părăsește nivelul inițial al reconstituirii impresioniste, proiectînd experiența autobiografică într-un amplu cadru mitic-epopeic, investind protagonistul cu valoare reprezentativă pentru experiența americană. Apoi *Urzeala și stînca* și *Nu te mai poți întoarce acasă* reiau unele date superficiale ale protagonistului de pînă atunci, Eugene Gant, obiectivîndu-le, atenuînd impresia de autobiografism (deși, în ultimă instanță, aceste modificări sînt destul de neesențiale, între biografia lui Eugene Gant și cea a lui George Webber neexistînd deosebiri de substanță). Ceea ce s-a schimbat însă este statutul protagonistului : acesta și-a pierdut rolul de excepție (de supraerou) devenind personaj comun și de aceea prototipic, exponențial (vezi și simbolismul numelui : „Webber" s-ar putea traduce prin „Urzitorul", adică Artistul, Întemeietorul culturii americane, dar și Procreatorul seminției acestui continent).

Ca în atîtea romane ale adolescenței și educației (scrise de S. Butler, Somerset Maugham, D. H. Lawrence sau Joyce, pentru a enumera doar pe acelea direct cunoscute de prozator), ori ca în cronicile melvilliene, subiectul imediat al prozei lui Wolfe este biografia unui singur erou, avatar destul de transparent al autorului. El este înconjurat de excepționale creații dramatice, mai cu seamă atunci cînd ele sînt recrutate din experiența nemijlocită a scriitorului (de pildă din mediul familial). De aceea o parte a criticii a aplicat operei lui Wolfe o exegeză de tip *biografic*, *tradiționalist*, ca în cazul lui Floyd Watkins care ajunge la concluzia că „există peste trei sute de personaje și locuri nominalizate ori descrise în *Privește, înger, către casă*, și că probabil nu se găsește un singur personaj, loc ori incident în întregime fictiv în întreaga carte". [26] Nu o dată narațiunile lui Wolfe au fost privite ca „documente istorice" (chiar probe testimoniale, citate în procesele locuitorilor din Asheville) ori

ca transpuneri nedisimulate de fapte și personaje reale (de unde și reacția vehementă a tîrgușorului Asheville la publicarea primei cărți a lui Wolfe).

Este adevărat că uneori modificările literare ale scriitorului erau minime ; așa, de pildă, în cazul numelor : W. O. Wolfe devine W. O. Gant, Eliza Westal Wolfe — Eliza Pentland Gant, Ben Wolfe — Ben Gant, strada Woodfin — strada Woodson, Chapell Hill — Pulpit Hill, și așa mai departe. Chiar Wolfe așteptase cu oarecari temeri apariția romanului său de debut, anticipînd reacția orășelului său natal ; drept care adăugase nota prefațatoare care să-l disculpe de acuzele de autobiografism ostentativ, dar care de fapt crează doar confuzie întrucît *Privește, înger, către casă* este evident mai intim autobiografic decît *Călătoriile lui Gulliver*.

Mai exactă este atitudinea scriitorului față de această problemă în lunga sa spovedanie *The Story of a Novel (Povestea unui roman*, 1936), unde, după ce formulează din nou credința că „orice operă artistică serioasă trebuie să fie fundamental autobiografică, și că scriitorul va trebui să recurgă la materialul și experiența propriei sale vieți dacă intenționează să creeze ceva de valoare", Wolfe remarcă totuși (cu maturitatea creatorului ce-și privește deja opera retrospectiv) că „scriitorul tînăr este mînat îndeobște, din lipsa experienței, să folosească materialul vieții sale într-o formă prea nudă și directă pentru scopurile unei creații artistice. El tinde inconștient să descrie un eveniment într-un anumit fel pentru că de fapt așa s-a întîmplat, ceea ce — din punct de vedere artistic — este firește eronat".[27] După care adaugă : „În ciuda acestui fapt, este însă imposibil ca scriitorul să producă o *transcriere literală* (subl. n.) a experienței proprii. Totul este transfigurat și modificat în opera artistică de personalitatea creatorului. Cît privește prima mea carte, pot afirma cu dreptate că nu cred să existe în ea o singură pagină fidelă adevărului faptic".

Chiar dacă cărțile lui Wolfe pot fi situate parțial în tradiția *romanului à clef*, a autobiografiei disimulate, „cu cheie" (așa le consideră Richard Walser, de pildă [28]), adică în vecinătatea primelor cărți melvilliene (mai ales

Redburn), a naraţiunilor autobiografice ale lui Twain, Proust, Tolstoi, Lawrence, Joyce, Céline etc., metoda autobiografică a lui Wolfe implică întotdeauna o riguroasă selecţie şi modificare a datelor experienţei cunoscute nemijlocit. Încă de la primul roman intenţia scriitorului a fost aceea de a prezenta o naraţiune autobiografică selectivă şi prelucrată (ca şi în cazul lui Melville).[29] Cartea a păstrat doar scheletul şi cronologia superficială a experienţei autorului, dezvoltînd în interiorul ei o seamă de teme romaneşti (spre exemplu aceea a conflictului între o sensibilitate artistică în formare şi mediul filistin al familiei şi al unui tîrguşor provincial din Carolina de Nord).

Măsura în care romanele lui Wolfe sînt autobiografii selective şi prelucrate poate fi lesne constatat printr-o comparare a evenimentelor biografice cu materia cărţilor. În ansamblu viaţa scriitorului a fost mai puţin dramatică şi accidentată decît am crede citind romanele sale. E adevărat că firea lui adolescentină, contradictorie, îl predispunea la inconsecvenţe şi eşecuri dramatice, în mare parte, însă, atenuate de prezenţa în viaţa sa a unor mentori şi buni sfătuitori, de la institutoarea Margaret Roberts (Margaret Leonard în romanul de debut), la profesorii de mai tîrziu de la Chapel Hill sau Harvard, editorul Maxwell Perkins, Aline Berstein sau agenta sa literară, Elizabeth Nowell. Ultima este şi autoarea acestui inspirat portret al scriitorului:

> „El avea frugalitatea cărpănoasă a mamei, dar şi generozitatea cheltuitoare a tatălui său... Era cu desăvîrşire ignorant în ceea ce priveşte secretul formei artistice şi a publicării, dar avea un instinct artistic adînc care rareori îl înşela. Era fascinat de conceptul timpului în toate formele sale, dar întîrzia mereu cu cel puţin o oră de la întîlniri... Trăda atitudinea de ‚suspiciune a ţopîrlanului de la munte faţă de lumea dinafară', dar era totodată cel mai naiv şi mai încrezător om de pe pămînt, şi-ar fi vrut ca toată umanitatea să-i fie prietenă... Nutrea pentru sine un sentiment de autocompătimire fără umor, dar avea un umor de-a dreptul superb...

„Era în multe privinţe un adolescent, dar avea filozofia, nădejdea şi resemnarea unui mare înţelept... Atunci cînd cădea în meditaţie chipul său lua expresia grandioasă şi genială a lui Beethoven, iar ochii îi erau întotdeauna umbriţi de conştiinţa ciudăţeniei şi tragicului existenţei". [30]

O asemenea personalitate contradictorie şi labilă explică numeroasele momente de incertitudine dramatică (mai ales în preajma rupturii cu Maxwell Perkins sau Aline Berstein), sentimentul înstrăinării scriitorului de familia sa şi orăşelul natal (cum va mărturisi într-o scrisoare către mama sa : „presupun că în fiecare familie există întotdeauna un străin, un outsider. În familia noastră Ben a fost un străin pînă la moarte — am impresia că eu sînt celălalt străin"). Totuşi protagoniştii naraţiunilor, Eugene Gant sau George Webber reprezintă evident o prelucrare a datelor autobiografice în sensul conturării unei „legende Wolfe" (cu privire la manifestările sale gargantuane, atît în viaţă, cît şi în scris), legendă care adesea a indus critica în eroare, fiind considerată autentică. La fel se întîmplă şi cu celelalte portrete ce populează romanele, îndeosebi cele aparţinînd mediului familial. W. O. Gant este în principal latura comică, violentă, iraţională, a lui W. O. Wolfe, după cum Eliza Gant reţine aproape exclusiv trăsăturile mercantile, egoiste şi posesive din caracterul real al Elizei Wolfe ; Luke este portretul îngroşat spre comic şi caricatură al lui Fred Wolfe, fratele scritiorului ş.a.m.d. Chiar statutul social real al familiei Wolfe este sensibil modificat : se pare că familia se bucura de mai multă bunăstare şi cultură decît reiese din romane, şi nu era nicidecum izolată în cadrul orăşelului Asheville. Apoi o serie de relaţii semnificative ale scriitorului din anii studenţiei sînt omise cu bună ştiinţă, fie pentru a accentua izolarea dramatică a protagonistului, fie pentru a atrage din nou atenţia asupra conflictului dintre sensibilitatea artistă, exacerbată, a eroului şi mediul său natal filistin (astfel portretele institutorului J. M. Roberts-Leonard, sau ale profesorului de artă dramatică de la

Harvard, Baker — alias Thacher, sînt îngroşate pînă la caricatură).

Pe de altă parte, tipologia romanelor lui Wolfe nu se reduce la „prelucrări" ale unor modele reale. Se neglijează faptul că prozele sale au suficiente personaje fictive (mai ales cele episodice, excelent realizate dramatic) ori sinteze ale mai multor existenţe reale, „concentrate din întregul amalgam şi consonanţa lucrurilor văzute, simţite, gîndite, trăite, şi a nenumăraţilor oameni întîlniţi" („Nota autorului" la *Urzeala şi stînca*). După apariţia cărţii de debut, scriitorul a trebuit totuşi să se disculpe în faţa lui Margaret Roberts : „Vrei, te rog, să mă crezi (...) că eu am modelat şi creat realitatea cărţilor mele din interior : propria mea lume, propriile mele figuri, propriile mele evenimente s-au turnat într-o fabulă originală, şi că eu nu m-am gîndit nici un moment la un Smith, Jones sau Brown real" ; „lumea creaţiilor mele este o lume fictivă, experienţa reală mă asaltează din toate părţile, dar ea e digerată şi absorbită pînă ce devine parte integrantă a imaginaţiei mele". [31] Metoda *sintezei* şi *elaborării* după experienţa cunoscută este şi mai clar definită de prozator într-o scrisoare adresată mamei sale în care se arată fascinat de personalitatea tatălui aşa cum era ea conservată în scrisorile lui : „Ele sînt scrise în stilul său idiomatic, de conversaţie ; aşa că eu nu va trebui să creez un limbaj imaginar, ci doar să recreez un caracter care să îi copleşească pe toţi prin realitatea sa pregnantă". [32]

Metoda sa implică aşadar o recreare, un efort de elaborare originală. De asemenea, ca în cazul lui Melville, trebuie avută în vedere *distanţa ironică* care se interpune între scriitor şi biografia sa, între scriitor şi protagonişti — avatarurile sale pînă la un punct, dar nu pînă la identificarea lor totală cu scriitorul. Narcisismul autocontemplator, idealismul adolescentin sau hipersensibilitatea aparţin eroului şi nu autorului, acesta din urmă — cum vom vedea — subminîndu-şi adesea protagoniştii, ironizînd postura lor detaşată, orgolioasă, de artişti joycieni într-un necesar exil creator. Proza lui Wolfe aparţine astfel tipului de roman personagial

(autobiografic) ironic — tip cu o poetică romanescă modernă — şi trebuie judecată ca atare.

Pe de altă parte *metoda recreării* este numai punctul de plecare în intenţia autorului de a ridica experienţa autobiografică la generalitatea unui epos al experienţei americane tipice. Am putea numi această metodă mai largă, i n d u c t i v ă, aşa cum sugerează şi F. David Martin [33], întrucît ea implică saltul de la materialul autobiografic la o viziune naţională a Americii şi la un Weltanschauung (o filozofie a existenţei exprimată în concepte poetic-simbolice). Cum o mărturiseşte şi în *Nu te mai poţi întoarce acasă*, Wolfe urmărea în ultimă instanţă transcenderea experienţei personale spre „o formă condensată şi generalizată a realităţii" pe care o denumea cu termenul de *legendă :*

> „Caut o cale (...) un fel de legendă, poate. Ceva — o naraţiune alcătuită din toate cunoştinţele pe care le deţin, din toată experienţa pe care am trăit-o. Nu doar faptele, înţelegeţi — nu doar relatarea vieţii mele — ceva care să fie distilat din propria-mi existenţă şi transmis într-o formă cu aplicativitate universală". (p. 386—387).

O asemenea legendă urma să fie distilată nu numai din ampla reconstituire autobiografică, impresionistă, ci şi din multiplicitatea copleşitoare a experienţei americane, din „miriadele de forme ale Americii". Calea aleasă : ridicarea de la empiric la general, condensarea experienţei sociale şi istorice a unei întregi naţiuni din experienţa de cunoaştere a unui singur personaj autobiografic. Această intenţie s-a conturat pe parcurs : *Timp şi fluviu* renunţă în mare parte la naraţiunea protagonistului (acesta se retrage discret din centrul romanului), concentrîndu-se asupra unor ample *tablouri* (viziuni) ale spaţiului şi timpului social al Americii şi asupra unor personaje semilegendare, prototipice pentru existenţa americană. Următoarele două romane abandonează aproape în întregime tehnicile romanului personagial, căutînd modalităţi mai adecvate intenţiei epopeice, revoluţionînd poetica romanului, înlocuind nivelele sale

tradiţionale (intrigă, personaj, fabulă narativă) cu ample montaje de secvenţe sau tablouri, ori cu retorica figurativă ce structurează un tip de roman spaţial, epopeic-simbolic.

Misiunea scriitorului era dintre cele mai dificile; pornind la realizarea ambiţioaselor sale planuri epice, Wolfe a resimţit acut absenţa unui sistem modelator de teme, a unei tradiţii (poetici) a romanului de acest tip:

> „...În cultura Europei şi Orientului, artistul american nu poate găsi antecedentele unei scheme, ale unui plan structural, ori ale unei tradiţii care să confere operei sale veridicitate. Şi nu e vorba numai de faptul că el trebuie să-şi întemeieze cumva o tradiţie, extrasă din propria-i experienţă şi din spaţiul enorm şi energia vieţii americane..., ci de mai mult: elaborarea unei articulaţii depline şi complete, descoperirea unui întreg univers şi a unui limbaj integral sînt sarcinile care îi stau în faţă". [34]

Modelele de urmat erau într-adevăr puţine. Wolfe se considera, nu fără justificare, a face parte dintre acei scriitori ca Whitman, Twain, Sherwood Anderson, „care au văzut America cu viziunea unui poet". Ar fi trebuit să-l adauge aici şi pe Melville al cărui *Moby Dick* era singurul epos american ce răspundea integral şi convingător „impulsului epic". Ambiţia cuprinderii panoramice exista apoi şi în romanele naturaliste ale epocii, dar perspectiva adoptată de Wolfe nu este aceea a naraţiunii obiective, excesiv deterministe, ci a reconstituirii ample din unghiul experienţei subiective, empirice, şi a prelucrării simbolice a nivelului diegetic spre sensurile îmbogăţite ale unui epos mitopoetic.

Între TEHNICILE folosite de scriitor vom identifica mai întîi pe acelea ale *extinderii şi amplificării epopeice*, ca în proza melvilliană. Obsesia spaţiului continental (şi a infinităţii experienţei americane) este transcrisă de prozator sub forma unui amplu poem al vastităţii şi necuprinderii, în cadenţe apropiate de retorica hiperbolică şi grandilocventă a lui Whitman. Elogiile spaţiului na-

țional (de pildă variațiunile extatic-rapsodice pe tema Americii nocturne, mai ales în *Urzeala și stînca)*, ori pasajele poematice ce fac lauda mulțimilor, a mișcării și agitației vitale (îndeosebi în megalopolisul american, descris cu o formidabilă intuiție a schimbărilor prin care trece acesta în timp și anotimp), coexistă în romanele sale cu tehnica „flash-urilor" cinematografice, a cataloagelor de nume (de state, triburi indiene, localități) ce exploatează poezia sonurilor, ori cu tehnica colajului, încît segmente ample ale narațiunilor wolfiene au caracterul unor veritabile a n t o l o g i i ale existenței americane. Intenția *extinderii* în timp și spațiu, a cuprinderii totale, se realizează așadar îndeosebi prin procedeele aditive, enumerative (catalogul, colajul, antologia, narațiunea panoramică), folosite înaintea sa în egală măsură de Melville și Whitman, ori de naturaliști.

Spațiul gigantic, epopeic al Americii este surprins aproape fără excepție din m i ș c a r e, din succesiunea amețitoare a priveliștilor (mișcarea trenului spre exemplu, dinamismul fiind caracteristica esențială a viziunii wolfiene dar și a existenței americane arhetipale : „Probabil că acesta este straniul și obsedantul paradox al nostru aici, în America ; faptul că ne simțim stabili și în siguranță numai cînd sîntem în mișcare" *(Nu te mai poți întoarce acasă,* p. 49). Trenul este un motiv constant al prozei lui Wolfe (ca și în literatura atîtor alți scriitori, de la Thoreau la V. Larbaud, André Gide, Fr. Mauriac sau Michel Butor) care exprimă fizic și metaforic distanța între locuri și culturi (aici distanța între nordul și sudul, estul și vestul american), m e d i i n d o explorare a timpului și spațiului, o călătorie eliberatoare și inițiatică. Dar în plus trenul este pentru Wolfe și principalul instrument al viziunii sale epopeice, un principiu structurant al operei care ritmează și unifică priveliștile succesive ale Americii, funcționînd ca un simbol epopeic al călătoriei explorative, aproape ca și vasul maritim în cazul lui Melville. Așa, spre exemplu, scriitorul visa să realizeze la un moment dat o gigantică narațiune a Americii la timp de noapte, văzută în defilarea ei prin fața geamului de tren :

„Nu știu încă prea bine ce formă va lua aceasta, ori dacă se va putea numi roman. Și nici nu-mi pasă, dar știu că va fi o mare simfonie tonală a nopții cu stații de triaj, locomotive, marfare, dinamuri, poduri, bărbați și femei, pustietatea pămîntului, preerii, rîuri, deșerturi, zvonul unei copite de cal, toate văzute nu de o persoană anume, și totuși evidențiind pretutindeni conștiința unei identități. Vreau să risipesc pentru totdeauna acuzația de 'autobiografism' în vreme ce voi rămîne la modul impersonal autobiografic". [35]

Efortul depersonalizării viziunii sale se confundă pentru moment cu ambiția cuprinderii totale, a documentării și acumulării prodigioase de material ca în faimoasele registre pregătitoare ale viitoarelor romane, pomenite de scriitor în *Povestea unui roman*:

„Ele includeau totul, de la liste gigantice și ametitoare de orașe, tîrguri, comitate, state, țări în care fusesem, pînă la descripții de-o rigurozitate minuțioasă și reconstituiri disparate ale părților mecanice, arcurilor, roților, flanșelor, osiilor, culorii, greutății și ambianței generale a unui vagon de zi al căilor ferate americane. Mai erau liste ale odăilor și caselor în care locuisem ori dormisem măcar o noapte, dimpreună cu cele mai exacte și evocatoare descrieri ale acelor odăi... De asemenea numeroase tabele, cataloage, prezentări pe care toate le-aș reuni sub titlul de Cantitate și Mulțime". [36]

Curînd însă scriitorul va realiza faptul că pînă și cele mai ambițioase proiecte ale sale (trilogii, hexalogii, chiar heptalogii) nu vor putea găzdui cum se cuvine Cantitatea și Mulțimea: „Mi-am dat seama în cele din urmă că aveam în față un material care acoperea aproape o sută cincizeci de ani de istorie, convocînd acțiunea a peste două mii de personaje și care în formă definitivă avea să cuprindă aproape fiecare tip etnic, social sau clasă din viața americană", astfel încît pînă și „paginile unei cărți de două sute de mii de cuvinte s-ar fi dove-

dit complet inadecvate scopului". Dar, în ultimă instanță, *„extinderea nelimitată a experienței umane nu este atît de importantă pentru artist precum adîncimea și intensitatea cu care a trăit experiențele respective"*.[37] De aceea în *Urzeala și stînca,* scriitorul va nara eșecul dramatic al protagonistului (alter egoul său) în tentativa de a cuprinde Cantitatea și Mulțimea, adică tot ce a reținut memoria sa enciclopedică din faptele și evenimentele trăite ; o atare întreprindere este imposibilă și epuizantă căci planta gigantică a memoriei proliferează ca o tumoare canceroasă, devorînd viața artistului, căruia nu-i mai ajunge timpul unei existențe omenești pentru a nara chiar și numai anii adolescenței sale (cu aproape două veacuri înainte, Lawrence Sterne exprima ironic aceeași dezarmantă dificultate a reconstituirii autobiografice totale, arătînd că de vreme ce i-au trebuit patru capitole pentru a scrie doar despre prima zi de viață, decalajul dintre timpul povestirii și timpul reconstituirii în loc să se micșoreze se va mări mereu, proporțional cu cantitatea de viață trăită între timp de autor).

Renunțînd la obsesia cantității, Wolfe va căuta să realizeze proiectul scrierii unui epos american pe calea unei *amplificări eroice* și *simbolice* a realităților diurne. Scriitorul recurge astfel în primul rînd la un tip de amplificare retorică, hiperbolică, prin învestirea evenimentelor și (mai ales) a personajelor cu funcții și semnificații eroice, nu o dată livrești. A se vedea, bunăoară, numeroasele portrete fizice și spirituale supradimensionate, făcute pînă și unor personaje episodice ca măcelarul Lampley și familia sa *(Urzeala și stînca),* epopeici în vitalitatea lor animalică, în senzualitatea lor telurică ; sau modul în care este descris chiar protagonistul cărții, George Webber, care prin trăsăturile sale simiene, la fel supradimensionate, cîștigă o aură de legendă grotesc-monumentală. Cu atît mai mult sentimentele sale, de pildă pasiunea pentru Esther Jack, vor deveni din toate punctele de vedere excepționale, grandilocvente, pe măsura vitalității sale ciclopice. Acest tip de prelucrare retorică, *epopeic-impresionistă* este aplicat în egală măsură și priveliștilor Americii, realităților diurne, fa-

miliare, care astfel sînt mereu surprinzător transfigurate de viziunea hiperbolizantă a prozatorului.

Dar Wolfe recurge şi la tehnici mai evoluate, cum ar fi acelea ce facilitează trecerea de la nivelul empiric, impresionist al naraţiunii, la complexitatea ideatică, simbolică şi arhetipală. Leo Gurko consideră aceste tehnici *expresioniste* şi descoperă în literatura lui Wolfe o mişcare dinspre romantismul iniţial al naraţiunii autobiografice impresioniste spre o naraţiune supraindividuală, transbiografică (sau „impersonal autobiografică", cum o descrie autorul ei), expresionistă, sub influenţa unor Frank Wedekind, Ştefan George, Ernst Toller, Elmer Rice (influenţă detectabilă şi în proza altor scriitori de aceeaşi factură, spre exemplu la Dos Passos).[38] Dealtfel termenul fusese utilizat în critica americană încă de Joseph Warren Beach care în *The Twentieth Century Novel. Studies in Technique* (1932) descrisese o serie de tehnici ce se opuneau simplei reprezentări naturaliste (sau impresioniste), căutînd esenţa, generalitatea simbolică, dimensiunea spirituală dincolo de superficiile existenţei. O asemenea tehnică expresionistă este, după Leo Gurko, aceea a *tabloului mural:* reprezentări ale unor locuri, privelişti americane, situaţii, nu în individualitatea lor, nici măcar în identitatea specifică pe care le-o conferă prezenţa umană, ci în generalitatea lor impersonală, abstractă, în atmosfera şi „spiritul" locului (există la Wolfe o remarcabilă artă de a surprinde esenţa unui spaţiu ecologic, o adevărată superstiţie a locului). Cele mai convingătoare demonstraţii ale acestei tehnici se găsesc în capitolele de călătorie : aceea din *Priveşte, înger, către casă* ce-l poartă pe protagonistul romanului spre sudul american, ori o altă călătorie cu trenul descrisă pe mai mult de cincizeci de pagini în *Timp şi fluviu.* Derularea de privelişti devine o succesiune de tablouri murale, reprezentative pentru viaţa americană. Ele sugerează universalul, nu particularul, căci gara din Boston seamănă cu orice gară americană, cu orice gară a lumii. Semnificativ este faptul că în asemenea momente de viziune „murală", se întrerupe naraţiunea protagonistului (Bildungsromanul); naratorul se retrage în fundal (uneori e îndoielnică chiar

prezența lui în locul respectiv), se depersonalizează, devine o simplă privire înregistratoare, un ochi panoramic al aparatului de filmat (ca în romanele cinematografice ale lui Dos Passos).

Asemenea tehnici, expresioniste după unii, se înrudesc îndeaproape cu mecanismele simbolice ale narațiunilor melvilliene, de ridicare a particularului la universal și arhetipal, de transcendere a realității imediate (care rămîne totuși punctul de plecare al construcției simbolice) spre supraindividualul e p o p e i c. În asemenea momente Wolfe revoluționează aproape inconștient poetica romanului, suspendînd narațiunea de tip tradițional, înlocuind-o cu succesiunea de tablouri, de teme supraindividuale (colective, epopeice), cu tehnici ale romanului „cinematografic", cu o viziune monumentală, caleidoscopică a vieții. O simplă enumerare a temelor din *Timp și fluviu* mărturisește clar această preocupare față de *ansamblu, privelițe murală* și *mulțime în mișcare,* ori pentru temele existențiale fundamentale :

> „Am scris despre noapte și întuneric în America, și chipurile oamenilor dormind în zece mii de mici orășele ; și despre mareele somnului și despre cum fluviile curg pururi în întuneric... Am scris despre moarte și somn și despre acea legendară stîncă a vieții pe care o numim orașul. Am scris despre octombrie, despre marile trenuri care fulgeră în noapte, despre vapoare și gări în faptul zilei..." [39]

„Impulsul epic" l-a urmărit pe scriitor pînă la sfîrșitul vieții, cînd încă mai vorbea despre proiectul scrierii unei noi cărți care să fie „în adevăr un fel de caleidoscop uriaș și în care să reușesc să înregistrez o întreagă emisferă a vieții și a Americii." [40] La publicarea celui de al doilea roman, o notă editorială anunța faptul că romanele deja apărute erau doar începutul unei ample hexalogii ce avea să nareze întreaga istorie americană de la primii ani ai Federației pînă la anii crizei economice din 1929—1934, și să fie în același timp na-

raţiunea e d u c a ţ i e i unei sensibilităţi, o cronică de familie şi o cronică socială, istoria maturizării unui artist şi o „antologie" de probleme generale ale existenţei americane. Ca atare toate cărţile publicate ulterior pot fi considerate episoade ale unei singure naraţiuni neîntrerupte, epopeice, chiar dacă aceasta a fost realizată doar parţial, scriitorul renunţînd pe parcurs la multe din proiectele sale (de pildă la scrierea unui epos „în mişcare", intitulat „K 19", elementul de unitate fiind trenul expres cu acest nume ce traversează continentul). Dar, ca şi în cazul lui Melville, evoluţia lui Wolfe spre acest epos naţional s-a realizat printr-o sumă de *forme intermediare*, de la romanul experienţei individuale, autobiografice şi cronica de familie, la romanul artistului şi cronica socială.

3. FORMELE INTERMEDIARE ALE EPOSULUI WOLFEAN

A. ROMANUL INIŢIERII ŞI AL EDUCAŢIEI

La primă vedere structura cea mai pregnantă a cărţilor lui Thomas Wolfe este dată de un „Bildungsroman" conceput ca naraţiune a creşterii şi maturizării, a educaţiei unei sensibilităţi de artist, la început de excepţie (Eugene Gant), în ultimele două romane, reprezentative (George Webber). Formula era parţial inspirată de James Joyce (cum o mărturiseşte chiar autorul: „Ca şi Joyce, am scris despre lucruri cunoscute, despre viaţa şi experienţa trăită în copilărie" [41]), dar s-ar fi putut revendica în egală măsură din *Wilhelm Meister*, *Tom Jones*, romanele iniţierii şi educaţiei scrise de Melville, S. Butler, D. H. Lawrence etc. Sau de la cealaltă direcţie a autobiografismului, ce pleacă din proza lui Mark Twain: Farrell, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Hemingway, primii doi relansînd şi tema educaţiei provincialului (tratată şi de Wolfe în ultimele două romane). Ca în cazul lui Joyce seria protagoniştilor se rezumă în general la o succesiune de măşti autobiografice, de *persoane* ce reconstituie permanent propria educaţie a au-

torului : copilăria în epoca de sfîrşit a culturii burgheze de tip victorian, adolescenţa în anii resuscitării individualismului american, ai mitului progresului şi „boom"-ului industrial, maturizarea în anii postbelici ai crizei economice şi radicalizării conştiinţei sociale (după cum se vede, printr-un capriciu al întîmplării, biografia scriitorului — născut simbolic în anul 1900 — coincide cu biografia socială a întregii naţiuni, fiind marcată dramatic de aceleaşi etape evolutive).

Dar nu trebuie exagerată apartenenţa prozei lui Wolfe la această tradiţie a unui „Bildungsroman" (aşa cum face Leo Gurko, bunăoară, considerînd prima carte a scriitorului „imitativă" şi „derivativă" [42]). Dacă e vorba să se caute o filiaţie, aceasta ar trebui să fie mai degrabă cea melvilliană a prozei *inocenţilor* şi *exploratorilor* în arhetipala lor expediţie cognitivă. Într-adevăr, personajele lui Wolfe ilustrează pregnant tipul de inocenţi adamici din literatura americană a secolului XIX şi XX. Ei sînt la fel de idealişti şi candizi în atitudinile lor sociale, intoxicaţi de mitul american al inocenţei şi succesului (ca artişti, ca amanţi ori cruciaţi ai unor prea-nobile cauze), trădaţi de jocul insidios al aparenţelor precum şi de propria lor viziune exaltată şi idilică asupra lumii (care nu este „numai aur, numai adevăr şi numai frumuseţe", aşa cum îşi închipuie George Webber).

Continuitatea tipologică între eroii melvillieni şi cei ai lui Wolfe este marcată, printre altele, de un simbolism comun al *îngerului* şi al *pietrei*, asociat unor protagonişti ca Pierre, Eugene Gant şi W. O. Gant, cu toţii prozeliţi incurabili ai ideii de salvare idealistă prin artă. Eugene Gant, spre exemplu, îşi construieşte de timpuriu un univers al himerelor idealiste, o mitologie eroică al cărei principal erou este el însuşi, văzut în varii ipostaze : de cruciat universal, de Salvator, de artist genial (după modelele oferite de lecturile sale adolescentine). La fel şi George Webber visează la început la perfecţiunea artei şi destinului său, la „fapte strălucitoare şi ţări de aur, femei tinere şi legendare, iubiri glorioase, şi căsătorie eternă, veşnic tînără" (*Urzeala şi stînca*, p. 483). Dar în pragul vîrstei de treizeci de ani

va trebui să recunoască că toată această mitologie narcisistă, inocentă, a fost contrazisă dramatic de experiențele trăite pînă în acel moment. Există mai apoi o armată întreagă de inocenți și printre personajele secundare : de la pateticul Ben Gant, convorbind în singurătatea-i cosmică cu nevăzutul său „înger sumbru", sau fratele său Luke, crezînd cu naivitate în clișeele succesului american, în puritatea marilor categorii ale existenței sale, scrise toate cu majusculă („Mamă, „Frate", „Casă", „Familie", „Succes", „Bani"), la numeroșii inocenți ai sudului, trăind cu exaltare drama istorică a acestui teritoriu american, devenind victimile sigure ale evenimentelor sociale (mai ales primul război mondial — a se vedea biografia prototipică a lui Jim Randolph din *Urzeala și stînca,* supraeroul adolescentin, adulat în anii antebelici, unul din pateticii reprezentanți ai „generației pierdute" după război). Iar uneori această inocență ia forme odioase, ca atunci cînd se însoțește cu o gîndire dogmatică, rudimentară, precum cea a lui Alsop (din același roman), adept al unei viziuni festiviste, ipocrite, cititor pasionat al subliteraturii sentimentale ce escamotează realitățile americane (ori a lui Dickens din *Clubul Pickwick),* ponegrind, ca atare, literatura de idei (bunăoară cea a lui Dostoevski).

Mai ales destinul protagoniștilor pare a urma fidel etapele inițierii *inocentului adamic,* așa cum sînt ele rezumate de R.W.B. Lewis : „încercările rituale ale tînărului inocent, eliberat de familie, de istoria socială — ori deposedat de ele ; aruncîndu-se cu optimism într-o lume complexă despre care nu știe nimic ; influențînd radical acea lume și fiind la rîndu-i influențat radical de ea ; învins, poate chiar distrus,... dar lăsîndu-și amprenta asupra ei, o moștenire ce va face posibilă izbînda viitoare a supraviețuitorilor".[43] Or, adaptată la condițiile veacului nostru, această traiectorie devine reprezentativă pentru generația intelectualilor americani din primele decenii : la ei se poate recunoaște mai întîi foamea faustică de spațiu, impulsul desprinderii din mediul familial și social, din existența provincială opresivă ; urmat de momentul călătoriei în afară, mai întîi spre nordul american, apoi spre Europa, ca act de revoltă

necesară împotriva filistinismului culturii americane şi tentativă de lărgire continuă a orizonturilor ; în fine, reîntoarcerea eroului-artist, acum maturizat, care în Europa a redescoperit realitatea esenţială a continentului american (de altfel *Reîntorcerea exilatului* este şi titlul cărţii fundamentale despre această generaţie, scrisă de Malcolm Cowley). [44]

Protagoniştii lui Wolfe au şi predispoziţie pentru explorarea eroică, o vocaţie de călători. Principala manifestare temperamentală a protagonistului din *Priveşte, înger, către casă*, este „foamea" faustică de a îngurgita cît mai multe cunoştinţe şi de a acumula cît mai multe experienţe de viaţă. Apetitul lui pentru cantitate şi mulţime, pentru colosal şi grandios se îmbină cu exaltarea adesea hedonistă a trăirilor. El îşi concepe existenţa ca un continuu asalt devorator asupra lumii, asupra priveliştilor ei infinite (la fel cum asaltează şi devorează demonic cărţile din biblioteca de la Harvard, în *Timp şi fluviu*). Firească, o atare atitudine nu e lipsită de naivitate şi idealism, fapt care îl face pe Leslie A. Fiedler, bunăoară, să îl considere pe Eugene Gant un personaj faustic inferior, narcisist şi cabotin, mereu frustrat şi trădat în iluziile sale, mai aproape de Huck Finn decît de Stephen Dedalus al lui Joyce. [45] Dar el ilustrează deja o carieră autentică de explorator, chiar dacă adolescentină în nostalgia pentru „locurile îndepărtate", „pentru priveliştile şi sunetele Patagoniei", oraşe imaginare, eroi legendari, mormintele grandioase ale marilor regi. Iar foamea sa faustică de viaţă este investită cu sensuri mitice, protagonistul fiind m a r c a t de timpuriu cu semnul „centaurului" (în urma unui accident) adică cu o pasiune hedonistă, mitică, de „tînăr ţap" devorînd viaţa de unul singur. În cartea a doua din *Timp şi fluviu*, intitulată „Tînărul Faust", simbolismul este amplificat în continuare, Eugene Gant fiind chinuit de o foame deopotrivă intelectuală, „închipuindu-se cum sfîşie măruntaiele unei cărţi ca pe o pasăre", ori cutreierînd bezmetic străzile a nenumărate oraşe în dorinţa de a cunoaşte milioane de oameni, sutele de limbi ale pămîntului, infinitele feţe ale experienţei americane.

Dorința torturantă de „a cunoaște toate lucrurile și a fi prezent în toate locurile" pămîntului în același timp (amintind de exuberanța exacerbată a inocentului emersonian care „se trezea dimineața cu un apetit care ar fi putut devora întreg sistemul solar ca pe un tort" [46]) trece printr-o previzibilă transformare de la primul, la al doilea roman: neputîndu-și satisface foamea de experiență, eroul este cuprins de o „furie" existențială, el începe „să-și izbească capul de perete, amintindu-și cantitatea copleșitoare a celor nevăzute, netrăite, necunoscute" (*Timp și fluviu*, p. 92). Tot atunci, încă în prima parte a acestei narațiuni („Oreste: Fuga din fața furiei") scriitorul mitizează experiența eroului său, purtat fără voie de furia cunoașterii, „ca o frunză de uragan" și o descrie ca definitorie pentru existența americanilor: identificînd-o cu „foamea furioasă care îi bîntuie și îi rănește atît de mult pe americani", oriunde s-ar afla ei.

Dacă „foamea" și „furia" protagonistului trădează o atitudine existențială și o etică destul de limitată (*etica cantității*, ce nu face în ultimă instanță decît să multiplice dureros lucrurile și experiențele pe care eroul nu le poate controla în esență), ea stimulează totuși vocația de explorator și călător a acestuia. Biografia timpurie a lui Eugene Gant, așa cum este ea narată în romanul de debut, este o succesiune de „eliberări" și evadări în afară: prima se face în lumea imediată, prin cuvînt și mișcare, descoperite de erou la o vîrstă fragedă. O a doua evadare se produce în lumea tipăriturilor, eroul visînd o cufundare romantică în lumea epopeic-eroică a literaturii de aventuri. În fine, tot în această etapă preadolescentină a protagonistului se produce eliberarea sa în existența mai largă, domestică, socială sau naturală, prin dezvoltarea excepțională a capacității sale de trăire senzorială și a memoriei sale afective care poate reconstitui aceste trăiri într-o fază ulterioară. Eroul oscilează dramatic între lumea imaginată a cărților sau propria sa viață interioară în care este zăvorît și pe care o descoperă treptat, cu uimire (motiv preluat de la Wordsworth și Matthew Arnold și care justifică subtitlul ro-

manului, „Istorie a vieții îngropate") pe de o parte, și dorința de evadare în realitatea nemijlocită, pe de alta. Nostalgia călătoriei în afară este exprimată mai mult rapsodic în primul roman, prin leitmotivul trenului care se pierde în noapte sau a lumii nevăzute dincolo de cercul inexpugnabil al munților. Călătoriile reale întreprinse de erou sînt puține : două mai importante înspre finalul cărții, ambele spre sud (Charleston și Norfolk) și amîndouă în mod semnificativ intensificate de trăiri erotice. La sfîrșitul romanului, deși eroul se încredințează (într-un dialog imaginar cu fratele său Ben) de riscurile unei explorări strict cantitative („Am devorat și am băut pămîntul, m-am pierdut și am fost înfrînt..." — p. 709), recunoscînd că explorarea trebuie să fie în primul rînd *interioară*, el ia totuși decizia *călătoriei spre nord*, spre orașul legendar.

Timp și fluviu narează tocmai această călătorie (fizică și simbolică) ce aduce o semnificativă lărgire a orizontului cognitiv al protagonistului. Progresiva traiectorie în afară (Altamont, Harvard, New York, Europa) va avea ca efect imediat includerea sudului natal într-o perspectivă mai largă, națională și apoi planetară, și totodată redefinirea identității sale ca american, nu ca sudist. Odată cu această călătorie eliberatoare, eroul scapă definitiv de sentimentul claustrării sale în realitatea (cultura) provincială a sudului american. În *Privește, înger, către casă*, una din temele dominante fusese aceea a existenței ca un dureros *exil* și *captivitate* [47] (deopotrivă metafizică și socială : „Goi și solitari venirăm în exil. În pîntecul ei umbros n-am cunoscut chipul mamei noastre ; din temnița făptuirii ei venirăm în închisoarea neîmpărtășită și de nespus a acestui pămînt..." — p. 31), dar și aceea a tentativelor disperate ale protagonistului de a se elibera prin cunoaștere, viață interioară sau eros. În *Timp și fluviu* străpungerea fortăreței naturale și spirituale a tîrgușorului Altamont se produce definitiv, evadarea izbutește, și totuși Eugene Gant nu se eliberează de singurătate, de conștiința exilului său. Explorarea febrilă a continentului îi transmite doar sentimentul varietății copleșitoare a peisajului fizic și uman ; Eugene,

identificat simbolic cu Telemah, nu găseşte nici o „uşă" secretă de acces dincolo de aparenţe, spre un suprasens identificabil, ci doar „uriaşul pămînt cafeniu, cîmpurile secerate, vastul ţinut sălbatic, distanţele excesive, primitive şi nemărginite, priveliştile familiare, domestice, aride, aspre şi obsedante ale unei naţiuni".

Conştiinţa exilului existenţial persistă întrucît ea are profunde sensuri metafizic-simbolice. *Priveşte, inger, către casă* dramatizează (vezi şi titlul miltonian) pe lîngă sentimentul euforic al descoperirii şi cuceririi lumii de către o conştiinţă, şi pe cel elegiac al desprinderii treptate de starea edenică, de „visul de aur al lumii" (într-o primă variantă romanul se intitulase *O, pierdut*, după leitmotivul care se repetă obsedant, punctînd principalele experienţe ale protagonistului). După Maxwell Geismar, Wolfe e „probabil singurul scriitor american important care a scris pe tema 'paradisului pierdut'".[48] Într-adevăr, romanele lui Wolfe ilustrează cu prisosinţă elemente ale *mitologiei reamintirii şi reîntoarcerii în urmă* (ca şi proza melvilliană), fiind dominate de o nostalgică privire îndreptată spre „casă", spre edenul pierdut: fie *edenul copilăriei*, acel centru al vieţii semnificative de care eroii se îndepărtează mereu, fără voie, navigînd pe orbite tot mai străine (vezi destinul tipic al lui Eugene Gant a cărui înstrăinare începe în momentul desprinderii familiei de primul centru — unicul fertil — al existenţei lor, casa pietrarului W. O. Gant); fie *edenul prenatal*, platonician (motivul, cum arată şi Louis B. Rubin Jr.,[49] fiind binecunoscut prozatorului prin intermediul poeziei lui Wordsworth şi Coleridge).

De aici căutarea dramatică, simbolică, a tărîmului pierdut, anunţată încă de epigraful cărţii de debut: „Reamintindu-ne fără cuvînt, iscodim marea limbă uitată, capătul pierdut al potecii spre cer, o piatră, o frunză, o uşă neaflată". De asemenea şi multele variaţiuni pe tema *risipirii*, ori sentimentul copleşitor al *irealităţii* pe care îl comunică eroilor desprinderea lor traumatică de vîrsta edenică (embrionară), cît şi defilarea de fantasme (chipuri uitate sau „duhuri") prin memorie, pînă ce întreaga existenţă devine o simplă „cronică de fum".

Pentru Wordsworth „naşterea noastră nu-i decît un vis şi-o uitare". Inocenţii lui Wolfe încearcă să se împotrivească dramatic tocmai acestei uitări, într-un efort de rememorare totală a trecutului, pînă la ultimul detaliu, de recuperare a „miilor de forme" ale biografiei anterioare. Tentativă, firește, de cele mai multe ori eşuată, drumul inocenţilor spre maturitate fiind în ultimă instanţă o succesiune de uitări şi ca atare de morţi simbolice, de înstrăinări de sine :

> „Totul e ca o moarte : ea m-a hrănit la sînul ei, am dormit într-un pat cu ea, ea m-a luat cu sine în călătoriile ei. Dar toate acestea nu mai sînt la fel acum, şi de fiecare dată a fost ca o moarte. Şi ca o viaţă... De fiecare dată cînd mori, renaşti iar. Şi o să mori de o sută de ori înainte să devii bărbat" *(Priveşte, înger, către casă*, p. 658).

Există în acest fragment esenţial şi o recunoaştere a *necesităţii iniţierii*, a „căderii adamice" (a morţii simbolice, în termenii lui Wolfe) a desprinderii de starea inocentă. Ea va fi reafirmată şi în *Timp şi fluviu*, care deşi mai păstrează tonul elegiac al variaţiunilor pe tema risipirii şi a pierderii identităţilor trecute, se încheie cu o descoperire semnificativă : aceea a necesităţii de a evada dincolo de zidurile protectoare pe care eroul începuse să le ridice în juru-i încă din primul roman (intitulat la un moment dat şi „The Building of a Wall", adică „Durarea unui zid") : „Trebuie să gîndesc. Trebuie să amestec toată existenţa mea cu aceea a Americii". Astfel că etapa încheiată în acest al doilea roman are o dublă semnificaţie pentru educaţia eroului : ruperea „urzelii" constrîngătoare a sudului provincial şi călătoria spre nord, spre cealaltă ipostază a continentului Americii, cît şi părăsirea solipsismului, a narcisismului contemplativ şi recunoaşterea necesităţii integrării inocentului („străinului") în realitatea socială.

Ultimele două romane desăvîrşesc acest proces al integrării şi maturizării sociale a eroului. Ele încep, semnificativ, cu atenuarea caracterului autobiografic al naraţiunii. Astfel, deşi noul protagonist mai păstrează unele

date superficiale din biografia lui Eugene Gant (chiar mai multe decît își închipuia scriitorul), metoda de lucru este parțial diferită. *Urzeala și stînca* și *Nu te mai poți întoarce acasă* au un mai evident caracter de cronică obiectivată, intențiile generalizatoare (de tipizare a experienței autobiografice) vădindu-se încă din nota introductivă a primeia :

> „Acest roman vorbește despre descoperirea vieții și a lumii de către un singur om — descoperire nu în sensul unei revelații bruște și neașteptate, ci descoperirea printr-un proces al cunoașterii umane, prin eroare și încercare, prin imaginație și iluzie, prin falsitate și ignoranță, eroul căzînd în greșeală, fiind egoist, și stupid, și idealist, și optimist, și încrezător, adică ceea ce sîntem în mare parte cu toții... Nădăjduiesc că protagonistul ne va ilustra prin experiența sa pe toți !".

George Webber este astfel mai puțin „Gantian" sau titanic, nu atît un personaj de excepție, cît (așa cum indică numele său) un *erou comun*, exponențial : în continuare artist („urzitor"), dar materia sa fiind acum tot mai mult experiența comună a Americii în „urzeala" căreia el este cuprins pînă la identificare. Totuși eroul mai păstrează o parte din egocentrismul romantic, elitarist, auto-contemplativ (chiar dacă numele familiei sale dinspre mamă este „Joyner", adică „participantul"). El are în continuare un temperament labil, hipersensibil, impetuos, același apetit pantagruelic pentru viață, aceeași foame (și furie) faustică, iar ca explorator este lipsit de măsură și disciplină, comportîndu-se mai mult ca un Rătăcitor absurd decît ca un Iason al Americii moderne.

Dar educația sa se deosebește totuși pregnant de aceea a lui Eugene Gant. Astfel *Urzeala și stînca* redefinește două mari cicluri ale experienței protagonistului : primul ciclu (elaborat în *Timp și fluviu* și reluat în prima parte a următorului roman) descrie o „perioadă de peregrinări și foame exploratívă în tinerețea unui om. Cel de al doilea ciclu descrie perioada unei mari certitudini, dominată de unitatea unei singure pa-

siuni". [50] Este vorba de pasiunea lui George Webber pentru Esther Jack (în realitate Aline Bernstein) dezvoltată în a doua jumătate a romanului *Urzeala și stînca*. Primul ciclu al experienței noului protagonist este o repetare modificată a biografiei lui Eugene Gant, copilăria și adolescența lui fiind însă lipsite de vacarmul existențial al unei familii de excepție cum este aceea a lui W. O. Gant. Și George Webber este prins în „mrejele" istoriei sudului, a memoriei trecutului, fiind atras simultan de mirajul megalopolisului nordic. Aceste două emisfere ale experienței americane sînt ele însele o uriașă „urzeală" în care nordul și sudul se împletesc, „se ating, dar fără să fuzioneze". Deși în continuare supradimensionat (portretul său simian îl împinge, evident, spre pitorescul de excepție și chiar statuar), protagonistul noului roman reușește să-și piardă mai repede decît Eugene Gant inocența și idealismul adolescentin în contact cu realitățile dramatice ale tîrgului natal (aici Lybia Hill) și ale New Yorkului în anii crizei economice.

Integrarea socială a eroului, evadarea lui din solitudine, se realizează parțial și prin relația cu Esther Jack, experiența erotică echivalînd pentru el cu descoperirea unei noi lumi : aceea a metropolei, a societății new-yorkeze și a teatrului. Aventurile erotice ale lui Eugene Gant, mereu frustrate, adolescentine, narcisiste (de vreme ce eroul se iubea mai mult pe sine în postura cuceritorului galant) sînt, se pare, tipice pentru educația erotică a inocentului în America ; ele erau o inițiere în „tăinuire, obscenitate, ignoranță" (Maxwell Geismar [51]), eros morbid și devorator. Pasiunea lui George Webber, survenită la o vîrstă mai matură, este firește mai autentică, dar încă departe și ea de a constitui un element de certitudine și stabilitate în biografia sa. În primul rînd ea este *adulterină*, motiv pe care Leslie A. Fiedler îl găsește caracteristic literaturilor occidentale (mai ales nordice), alături de motivul erosului morbid și melancolic („Liebestod"), deosebit de erosul jubilant, hedonist al culturilor sud-europene („gaisaber"). [52] În general inocenții wolfieni încearcă să substituie idealul matern cu cel erotic, iubind femeia matură, experta, în-

cercînd să exploateze la maximum funcţia ei de mentor; împătimiţi ai cantităţii, ei trăiesc experienţa erotică furibund, devorator, cu intenţia de-a epuiza toate posibilităţile cunoaşterii. În chip ciudat, pasiunea fizică este aproape absentă: eroul wolfean se exteriorizează într-o retorică grandilocventă, o verbozitate aproape patologică, curiozitate morbidă faţă de fiinţa iubitei, dar mai ales o foame chinuitoare (şi la propriu, şi la figurat). Ca tip eminamente oral, retoric, George Webber trăieşte agonia iraţională a dorinţei de a exprima şi defini totul; iar în momentele de criză (ce vin din senzaţia epuizării posibilităţilor cognitive ale experienţei erotice, ori dintr-un iraţional acces de gelozie) eroul se defulează tot prin limbaj, abătînd asupra partenerei filipice furibunde şi distrugătoare.[53] În asemenea momente imaginaţia sa surescitată creează tablouri apocaliptice în care erosul, moartea şi disoluţia universală devin intim legate. El o acuză pe Esther (printre altele) de faptul că şi-a pierdut „tipătul de ţap", metaforă prin care defineşte o autentică senzaţie a epuizării energiei sale vitale prin suprasolicitarea afectului.

Dar experienţa erotică are pentru George Webber o funcţie educativă şi integratoare într-o experienţă mai larg socială, cum nu a avut în cazul lui Eugene Gant. Esther ajunge să simbolizeze cealaltă faţă a experienţei americane, oraşul nordic, „stînca" din titlu, precum şi înţelepciunea superioară a adaptării sociale. Ea posedă capacitatea de previziune şi stăpînire (pînă la un punct) a evenimentului, triumfînd asupra întîmplării prin energia şi clarviziunea ei; de asemenea poate surprinde unitatea în mulţime, printr-un efort victorios de simplificare şi generalizare care îi lipseşte lui George Webber. Prin ea protagonistul ia act de existenţa celeilalte laturi a existenţei americane, chiar dacă el îşi conservă moştenirea de provincial, ajungînd în cele din urmă să accepte conflictul aparent ireconciliabil între tîrgul de provincie şi metropola americană, între nord şi sud, între lumea opulentă a societăţii aristocratice prin care navighează Esther şi simplitatea (paupertatea) vieţii de provincie, între inocenţa adolescentină şi rafinamentul

social al maturității. Ruptura finală cu Esther este motivată în cea mai mare măsură tocmai de conștiința acestui conflict spiritual și social.

În *Nu te mai poți întoarce acasă*, protagonistul își desăvîrșește educația conturîndu-și o filozofie mai realistă a existenței ; el renunță la cultul cantității și mulțimii și recunoaște limitele cunoașterii umane ori ale propriului destin (înainte supralicitat ca destin de excepție). George Webber devine mai implicat în viața semenilor săi, învățînd să observe suferința umană dincolo de confortul iluzoriu al lumii lui Esther (educația socială a eroului începe, de altfel, cu mutarea sa dintr-un cartier metropolitan luxos, în Brooklyn, suburbia cea mai încercată de criza economică a anilor 1930). Mai mult, protagonistul ajunge să perceapă relațiile, asemănările și chiar cauzalitatea evenimentelor sociale :

> „Fiecare nouă senzație și impresie nu mai era un lucru solitar și nerelaționat : el își lua locul într-un tipar general și se sublima pentru a alcătui anumite cicluri ale experienței."

Cu alte cuvinte, personajul (și implicit autorul) avansează de la *percepția impresionistă, fragmentară* a lumii, la o *viziune integratoare* și *interpretativă*. Odată cu scăderea interesului pentru autocontemplare, George Webber adoptă tot mai mult postura observatorului obiectiv (schimbare marcată stilistic de atenuarea exuberanței lirice, temperarea retorismului și introducerea unui nou stil, nud și documentar). O vizită în orășelul natal, Lybia Hill — după ani de absență — îi întărește convingerea existenței mărunte, provinciale, a sudului american, acum confruntat cu efectele dezastruoase ale crizei economice ce izbucnește după o epocă de iluzoriu „boom" comercial. Tot aici el intuiește manevrele mecanismelor economice (corporațiilor) care sacrifică dramatic pe micii funcționari ai sistemului. Reîntors la New York, eroul va asista apoi cu stupoare la spectacolul general al mizeriei fizice și morale, al violenței și dezechilibrului social. Efectele acestor experiențe asupra caracterului său vor fi profunde :

„În acei ani am locuit în jungla din Brooklyn şi am văzut ceea ce nu mai văzusem pînă atunci, imaginea adevărată şi terifiantă a dezmoşteniţilor vieţii. M-a copleşit realitatea inumanităţii omului faţă de semenii săi şi cu timpul aceasta a ajuns să se substituie viziunii mai personale şi mai egocentrice pe care o nutreşte îndeobşte un tînăr. Cred că atunci am început să învăţ umilinţa. Preocuparea intensă şi pătimaşă faţă de interesele şi proiectele propriei mele existenţe mărunte a început să mi se pară meschină, trivială şi fără valoare, aşa că am început să am o preocupare tot mai intensă şi mai pătimaşă faţă de interesele şi scopurile semenilor mei, ale întregii umanităţi“ (p. 561).

Şi în această etapă a educaţiei eroului se pot observa o serie de *respingeri* ce conduc în final spre afirmarea unei concepţii pregnant sociale. Ele vizează mitul adolescentin al gloriei şi succesului „cu chip de meduză“ (ca artist, ca individ). mitul evadării în experienţa erotică, idealismul cu care priveşte unele evenimente sociale şi politice, cel puţin la început (de pildă debutul nazismului în Germania anilor 1930). Cea mai dramatică ruptură va interveni în final între protagonist şi editorul său Foxhall Edwards (Maxwell Perkins) din cauza unor profunde deosebiri de concepţie şi de temperament : Foxhall este adeptul unui fatalism stoic, inspirat de cartea Eclezíastului, ce declară răul social iremediabil şi invită la acceptarea existenţei aşa cum este, cu eroism tragic. George Webber respinge această concepţie capitulantă (ca şi Pierre pe aceea a lui Plotinus Plinlimmon), adoptînd o poziţie realistă, dialectică după care „esenţa Timpului este Curgerea, nu stabilitatea. Esenţa credinţei este conştiinţa că totul curge şi că totul trebuie să se schimbe“ (p. 566). Eroul oscilează astfel între o atitudine de revoltă camusiană („Nu-i nici o îndoială că acesta ne va fi sfîrşitul. *Dar noi trebuie să-l negăm pînă la capăt“)* şi o viziune melioristă ce se întemeiază pe credinţa că „viaţa omului poate fi, şi va fi mai bună ; că inamicii cei mai aprigi ai uma-

nității, în formele cunoscute de noi acum — frica, ura, sclavia, cruzimea, sărăcia, nevoia — pot fi învinși. Dar pentru a-i învinge va trebui... o revizuire a întregii structuri sociale așa cum există ea acum." (p. 571).

Tot în această lungă epistolă explicativă către editorul său, George Webber (adică Wolfe) refuză încadrarea în „generația pierdută" a americanilor care au luat drumul exilului după primul război mondial (precum Hunt Conroy — alias Scott Fitzgerald): „Nu simt c-aș aparține unei generații pierdute și niciodată n-am simțit asta. În adevăr mă îndoiesc chiar de existența unei Generații Pierdute, afară de măsura în care orice generație ce bîjbîie în căutarea unui drum poate fi pierdută". De aceea, în finalul romanului protagonistul își enunță „credo-ul" său patetic:

> „Sînt încredințat că noi sîntem pierduți aici, în America, dar că ne vom regăsi... Cred că adevărata descoperire a Americii stă încă în puterea noastră. Cred că adevărata împlinire spirituală... va încă să vină. Cred că adevărata descoperire a democrației noastre trebuie să se petreacă. Și mai cred că toate acestea sînt limpezi ca lumina zorilor și inevitabile ca amiaza" (p. 574).

S-ar putea ca formularea acestei credințe să reamintească prea mult accentele bardice, rapsodice ale lui Whitman. Dar ea se întemeiază pe o cercetare realistă și adîncă a posibilităților sociale ale țării, pe o critică pertinentă a impasului ei actual (după Alfred Kazin, Wolfe este „cel mai conștient romancier al Americii din vremea crizei" întrucît „imaginația sa artistică și-a descris propria situație și situația generală a Americii ca intim relaționate" [54]). Esențial este că George Webber a evoluat de la postura artistului izolat (și auto-exilat) la artistul integrat social, o *voce națională, profetică*, și că odată cu el a evoluat și factura literaturii lui Wolfe de la autodefinirea lirică la generalitatea unui epos al experienței naționale.

Căile prin care narațiunea uceniciei și educației se deschide spre romanul colectiv, monumental sînt așadar

numeroase. De la formele ce exprimă stările subiective, de conflict cu mediul social, ori de identificare retorică, ditirambică cu vastitatea experienței americane, se ajunge la o viziune obiectivă, panoramică, „distilată" din experiența personală dar și din bogata observare a mediului social. Romanul educației este adesea întrerupt, eroul retrăgîndu-se la marginea narațiunii în postură de observator discret, ori dispărînd cu desăvîrșire, lăsînd locul observației social-ecologice, succesiunii de tablouri („scene", cum le numește scriitorul, ce urmăresc „reproducerea în totalitate a pulsului viu și a țesăturii unei scene din viață" [55]). Mișcarea eroului de la autocontemplare la integrare socială, este însoțită în plan structural de un proces al *dezeroizării* narațiunii, protagonistul devenind în cel mai bun caz un *simplu punct de vedere* (atunci cînd nu se topește complet în stilul narațiunii impersonale, ambiantale).

În al doilea rînd eroul wolfean devine treptat un erou prototipic sau g e n e r i c (un „Everyman"). El ilustrează, de pildă, pe eternul pribeag, *homo viator*, chinuit de foamea spațiului dar visînd o reîntoarcere „acasă", omul frontierelor tot mai îndepărtate (cum l-a definit și proza lui Cooper sau Melville). De la acest arhetip, Wolfe poate trece la o definire a însuși *caracterului american*, prizonierul unor impulsuri contrare : cel spre peregrinare și cel al reîntoarcerii acasă, *impulsul centrifug* și *impulsul centripet*. Într-o notă explicativă vizînd proiectul marelui său epos, Wolfe își mărturisea intenția de a descoperi „de ce americanii sînt o rasă nomadă ; de ce ei sînt chinuiți de un puternic și obscur dor de casă oriunde s-ar afla, atît în patria lor, cît și în străinătate." [56]

Pe de altă parte, cum am văzut, scriitorul nutrea dorința de a distila din experiența personală un cuprinzător *mit*, o *legendă* a Americii, care să definească caracterul și natura nației sale. O asemenea legendă, care „dintr-un anumit punct de vedere, este doar o formă condensată și intensificată a realității (În fiecare mare carte legendară, de pildă în *Odiseea*, în *Don Quijote*, iar în vremea noastră îndeosebi în *Ulisele* a lui Joyce, legenda nu e o interpretare arbitrară a vieții umane, ci o ilumi-

nare intensă a ei)"... [57], ar trebui să îndeplinească o dublă funcție: aceea a ridicării experienței individuale la generalitatea unei semnificații simbolice, dar și aceea a integrării structurale a narațiunii, altminteri fragmentare. Intrucît nici unul din romanele lui Wolfe nu au o intrigă unitară, fiind mai mult o succesiune de episoade („scene") disparate, legenda are și menirea de a consolida structura lor, introducînd o *temă simbolică unitară* ce definește biografia eroului în funcție și în relație cu existența americană. O primă asemenea temă, figurînd în *Timp și fluviu*, era amplu definită în *Povestea unui roman*:

> „Legenda centrală pe care voiam s-o exprime cartea era aceasta: cea mai adîncă căutare, aceea care într-un fel sau altul era fundamentală în cazul tuturor oamenilor, mi se părea a fi căutarea unui tată, nu doar tatăl de sînge, nu doar părintele pierdut al tinereții sale, ci și imaginea forței și înțelepciunii exterioare... cu care putea fuziona credința și forța propriei sale vieți." [58]

Astfel principala temă care traversează toate romanele lui Thomas Wolfe este aceea a nesfîrșitei *călătorii explorative* în spațiu și timp, în căutarea unui tată, a identității proprii și a Americii, temă — cum am văzut — familiară și eposului melvillian. Încă primul roman poate fi definit (vezi și epigraful lui, deja citat) ca un roman al multiplelor căutări la care participă nu numai protagonistul, ci și alte personaje masculine din familia Gant (principiul feminin fiind, în general, un element de temperare și frustrare a i m p u l s u l u i explorativ al bărbaților wolfieni). Și eroii din celelalte romane *(Timp și fluviu* poartă chiar un motto din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* — „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn" — invitație spre cunoașterea teritoriilor fabuloase, a itinerariilor inaccesibile pasului obișnuit) au o vocație de exploratori, cînd ai unor teritorii exotice și ai unor civilizații „de aur" pierdute în memoria și imaginația lor adolescentină, cînd ai Americii, atît exterioare, cît și sufletești. Datorită acestei constante mișcări explorative, romanele lui Wolfe au un caracter dinamic, pi-

caresc, de adevărate „romane pe roți" (trenul, și nu vasul melvillian, este principalul lor simbol structurant).

Prin tema călătoriei inițiatice și explorative, Wolfe se înscrie în marea tradiție a eposului american, narațiunea neîntreruptă a unei eterne expediții de p i o n i e r i, în căutarea mult-visatului „fatherland", dar și rescrierea mitului anteic al contactului cu pământul și varietatea noului continent. Prin Thomas Wolfe călătoria inițiatică redevine faptul central în romanul american modern, de la expediția melvilliană din *Bătrînul și marea* a lui Hemingway, la aventura neopicarescă și peregrinarea de-a lungul continentului în proza contemporană (Bellow, Kerouac, Salinger, Malamud, Margaret Sargeant).

În relație directă cu această temă este și aceea a *nostalgiei reîntoarcerii acasă (a „întoarcerii la origine"*, în terminologia lui Mircea Eliade). Motivul „casei" și al desprinderii de ea apare deja în finalul primului roman, unde el primește semnificația mai largă a centrului paradisiac, protector (prenatal sau infantil — casa este firește, un simbol feminoid ce evocă confortul intrauterin) ; sau a numeroaselor ipostaze ale trecutului iremediabil pierdute. În *Timp și fluviu* nostalgia căminului atrage atenția asupra dezrădăcinării tipice americanului. În dramatica conștiință a dezrădăcinării și dezmoștenirii (protagonistul este un orfan și un exilat, un alienat social și cosmic), în dorința chinuitoare a reîntoarcerii acasă pe care George Webber o simte în timpul peregrinărilor sale prin Europa, intuim „toată nostalgia pribeagului, tot dorul de casă aprig și de nespus pe care un american, sau orice om de pe pământ, îl poate simți" (p. 858). Dar în ansamblu această reîntoarcere este imposibilă (firește, la modul simbolic) ; căci în ultimul roman motivul *casei* este investit cu sensuri multiple care depășesc simpla referire exterioară, geografică și națională. El rezumă metaforic o serie de principii, devenite acum impracticabile, ce țin de concepția filozofică și existențială a eroului :

> „Expresia avea mai multe implicații pentru el. Nu te poți întoarce acasă la familia ta, acasă la copilăria ta, la dragostea romantică, la visele de

> glorie şi de succes ale unui tînăr, la exil, la evadarea în Europa ori în vreo ţară străină, ori înapoi la lirism, ...la ideea juvenilă a „artistului" şi la iluzia că sînt suficiente „arta", „frumosul", „iubirea", înapoi la turnul de fildeş... departe de tot zbuciumul şi conflictele lumii, înapoi la părintele pe care l-ai pierdut şi pe care l-ai căutat, înapoi la cineva care să te poată ajuta, salva, uşura de povară, înapoi la vechile forme şi sisteme ce vor fi părut cîndva eterne dar care se schimbă pururi, înapoi la posibilităţile de evaziune oferite de Timp şi Memorie" (p. 546).

Înţeleasă astfel, tema imposibilei întoarceri nu mai are o accepţiune strict negativă, privativ-nostalgică, ci şi una pozitivă ce rezumă ruptura necesară a eroului cu toate formele de evaziune idealistă şi automistificare practicate în trecut, cu toate formele perimate ale existenţei. Fiecare din aceste descoperiri este dureroasă, dar ele îl pregătesc pe protagonistul romanului pentru acceptarea limitelor ineluctabile ale timpului şi schimbării, pentru îmbrăţişarea existenţei sociale a prezentului.

O variantă a călătoriei simbolice a exploratorului este *călătoria iniţiatică a artistului* ce se exprimă şi ea printr-un şir de refuzuri (ale familiei, tîrgului de provincie filistin, sudului american, metropolei nordice, ale prejudecăţilor şi constrîngerilor morale sau sociale de tot felul). Urmînd modelul lui Joyce (şi parţial al lui Pater), Wolfe scrie un roman al educaţiei (uceniciei) artistului, destul de puţin cultivat pînă la el (cu excepţia prozelor lui Hawthorne, Henry James şi Melville) în care artistul aspiră la rolul arhetipal de „făuritor al conştiinţei unei rase". Acest roman (al cărui scenariu se desfăşoară pe parcursul tuturor naraţiunilor wolfeene) încearcă să definească condiţia particulară a artistului în America, destinul său prometeic, autodevorator (George Webber va constata curînd că artistul nu se poate împlini decît prin suprema jertfă de sine, şi că — în cuvintele lui Wolfe din *Povestea unui roman* — „în creaţia umană există nu numai semînţele vieţii, ci şi ale morţii, că forţa creaţiunii care ne susţine, ne va distruge ca o lepră

dac-o lăsăm să putrezească precum un făt mort în ființa noastră".) [59]

La început artistul wolfean e sensibil la ideea destinului său de excepție, contemplat narcisist, ori la conflictul dramatic cu societatea burgheză de care se simte respins (modelele sînt din nou Pater și Joyce, dar și Sinclair Lewis care a inspirat în Statele Unite o literatură a revoltei artistului hipersensibil împotriva filistinismului provincial). Mai ales George Webber ilustrează concludent destinul artistului american în provincie, torturat de patima faustică a cunoașterii de noi orizonturi; ori cariera ulterioară a tînărului artist în marea metropolă, ca inocent dezabuzat și alienat, „orfan spiritual și locatar al hotelurilor anonime", cum îl descrie și Maxwell Geismar. [60] Educația conștiinței sale artistice începe relativ tîrziu (ca și în cazul eroului melvillian) abia după decizia rupturii cu mediul copilăriei sale și a călătoriei „în afară". Deja în *Timp și fluviu*, artistul solitar caută simbolic un „tată", adică o autoritate tutelară, un ghid, o înțelepciune superioară a vieții. Dar numai în *Urzeala și stînca* alter egoul lui Wolfe descoperă patetic misiunea esențială a artistului, aceea de a defini t i m p u l său, „de a articula î n mijlocul confuziei, absurdității, suferinței și nefericirii ingrate, ceva imens și teribil din viață, ceva cunoscut și intuit dintotdeauna și pentru care simțea că trebuia să găsească cuvintele potrivite, ori avea să se înece" (p. 248).

Dar această educație a artistului se desăvîrșește numai în condițiile unei angajări fără rețineri în viața socială: reîntors din Europa expatriaților americani, George Webber se identifică treptat cu suferința socială din anii crizei economice, pînă ce devine profetul și purtătorul de cuvînt al întregii națiuni. Ca atare, însăși concepția sa despre locul artistului american se modifică radical: în locul „insului hipersensibil, a tînărului de geniu, crucificat de viață, răstălmăcit și batjocorit de oameni", protagonistul se ipostaziază acum în imaginea „artistului viu, a insului social... în comuniune intimă cu viața și nu în conflict cu ea", reflectîndu-i *devenirea* și *schimbarea dialectică* (vezi *Nu te mai poți întoarce acasă*, p. 558).

B. CRONICA FAMILIEI

Romanul creşterii şi maturizării eroului (şi artistului) se desfăşoară în mare parte pe fondul evoluţiei întregii familii, a *cronicii domestice*, care la rîndul ei are numeroase deschideri spre eposul american. Una din părţile memorabile ale operei lui Wolfe este aceea care reconstituie istoria familiei Gant. Aceasta are în primele două cărţi o prezenţă copleşitoare, atît din punct de vedere dramatic, cît şi simbolic şi structural. Pe mari porţiuni ale romanelor ea constituie de fapt centrul emoţional şi dramatic al naraţiunii. În *Urzeala şi stînca*, din dorinţa de a evita autobiograficul prea evident, scriitorul renunţă la datele cronicii de familie din naraţiunile anterioare. Familia Webber mai păstrează doar foarte puţine caracteristici ale clanului Gant-Pentland; ea nu mai oferă mediul zgomotos, dramatic dar plin de vitalitate, teatrul unor adevărate orgii domestice (în primul rînd culinare) în care a crescut Eugene Gant. Părintele lui George Webber figurează doar *in absentia*, ca subiect al denunţărilor infidelităţii sale matrimoniale; mama sa moare de timpuriu, George Webber fiind preluat de rude din familia Joyner ce nu mai reţin decît datele superficiale ale perechii Eliza-W. O. Gant, fără strălucirea burlesc-eroică a acestora. Însuşi George Webber nu apare în roman decît la vîrsta de doisprezece ani, cronica familială trecînd peste momentele iniţierii sale infantile (în limbaj, în formele şi culorile lumii, în mişcare) care au constituit antologice pagini de literatură liric impresionistă în romanul de debut.

Procesul evoluţiei spre maturitate a lui Eugene Gant se derulează pe fondul cronicii de familie, dar nu în paralel, ci adesea în contradictoriu. Astfel maturizarea sa este descrisă la un moment dat (cum am văzut) ca o serie de „morţi", de rupturi mai ales de tutela maternă. Nu mai puţin dramatică este evoluţia în contratimp a tatălui şi a fiului. Pe tot parcursul primului roman între ei se stabilesc o serie de corespondenţe şi contraste: amîndoi sînt „artişti" şi „exploratori", pribegi şi iubitori pînă la extravaganţă ai belşugului şi rodniciei vieţii.

Într-o scenă cheie de la mijlocul romanului, ei traversează orașul împreună, fiecare cufundat în propriile-i reverii ; W. O. Gant în reveriile senzuale ale trecutului, dar și în suferința prezentă și presimțirea morții apropiate, Eugene în jubilația adolescentină a forței vitale ce freamătă în el :

> „Se apropiară de colțul de lîngă casa Elizei. Pentru prima dată băiatul băgă de seamă că mersul lor se iuțise, și că aproape c-o luase la trap pentru a ține pasul cu umbletul greoi dar vijelios al lui Gant. Tatăl său gemea ușor, cu răsuflări lungi și tremurătoare, și avea o mînă țintuită la locul dureros. Băiatul izbucni într-un rîs timp. Gant întoarse spre el o privire plină de reproș și suferință. Brusc, Eugene fu cuprins de milă. Întîia oară văzu deslușit că marele Gant îmbătrînise... Procesele chimice ale decăderii îi lăsaseră urme adînci. Nu mai era cale de întoarcere. Eugene văzu abia acum că Gant murea foarte încet." *(Privește, înger, către casă,* p. 335).

Cele trei personaje principale evoluează astfel pe traiectorii diferite : Eugene pe una ascendentă, de activare a întregii sale forțe vitale și vieți a simțurilor, tatăl său pe o traiectorie descendentă, mama pe o traiectorie sinuoasă, dar păstrînd cu tenacitate orizontala, contactul cu pămîntul și proprietățile ei. Dar prăpastia biologică ce se creează între membrii familiei este agravată și de alte rupturi, de ordin spiritual sau social, astfel încît romanul familiei Gant urmează cunoscuta curbă evolutivă a cronicilor naturaliste : „geneză, unitate, decădere, disoluție". [61] Decăderea familiei este precipitată, în mod paradoxal, de însești calitățile vitale care îi asigură la început destinul ei de excepție : energia lor fantastică, acea „calitate nebună, originală și tulburătoare din ei" cu care au perturbat cursul liniștit al unei existențe obișnuite. De aceea o mare parte a naratiunii lui Wolfe se concentrează asupra succesivelor dezbinări ce intervin în sînul familiei, cauzate îndeosebi de conflictul temperamental și social între autoritatea maternă și pa-

ternă (încheiat cu dezmembrarea familiei în două domicilii separate), de temperamentele şi preocupările diferite ale copiilor, de ataşamentele şi geloziile între sexe (apropierea tată-fiică şi mamă-fiu). Eugene va avea de timpuriu intuiţia unor conflicte misterioase, unei tăceri şi însingurări dramatice în sînul familiei, stîrnite mai ales de disputa între spiritul matern şi cel patern. Pe de o parte Eliza, aparţinînd noii clase parvenite, semirurale din sudul provincial, tenace, posesivă, pragmatică, controlînd forţele schimbării şi ale progresului (în scopul stoarcerii de profituri), ea care este altminteri principiu al neschimbării, acumulării absurde şi nemişcării ; pe de altă parte W. O. Gant, pribeagul din lumea mai rafinată social a nordului, iubitor al ordinii, belşugului şi prosperităţii domestice, dar şi al eternei călătorii în căutare de noi orizonturi, un senzual ce se cheltuie trăind exclusiv în prezent, un artist ce visează patetic supravieţuirea prin arta sa, un mare străin care acum cunoaşte ultima şi cea mai dramatică înstrăinare : aceea de bucuriile vieţii, prin atipirea simţurilor sale.

Desprinderea celor doi protagonişti din mediul familial oprimant prin mercantilismul şi concepţia provincială a majorităţii membrilor săi, va fi cu atît mai dificilă cu cît caracterul lor este mai strict circumscris de dubla ereditate, de „fuziunea între cele două tipuri de egotisme, cel introvertit şi pasiv al Elizei, şi cel expansiv al lui Gant". Mişcarea protagoniştilor între aceşti doi poli devine o mişcare arhetipală între principiul matern şi principiul patern, între două tipuri de cultură socială reprezentate de ele. Căci scriitorul, pe urmele lui Joyce, amplifică valoarea reprezentativă a componenţilor unei familii pînă ce aceştia devin figuri legendare, titanice *(amplificare eroică, hiperbolizare)* ori adevărate principii cosmice, universale, mari simboluri tutelare *(amplificare simbolică)* îndeplinind acelaşi rol ca şi „giganţii" din prima parte a eposului PATERSON al lui Williams. Ca atare, ceea ce personajele lui Wolfe pierd la capitolul motivaţiei psihologice şi credibilităţii (prin exagerare eroică sau satirică), ele cîştigă din punct de vedere funcţional, comportîndu-se întocmai ca în proza

melvilliană, adică ca niște tipuri poetic-simbolice, f i g u r i care, fără a-și pierde realitatea imediată, o condensează în esența ei, devenind astfel „universale, dianoetice sau discursive, adică fapte gnoseologice". [62]

Prin prelucrarea retoric-simbolică personaje ca W. O. Gant sau Eliza Gant se constituie în veritabile coordonate ale unei concepții mai largi despre existență, precum și în axele susținătoare ale civilizației americane, eternele principii, masculin și feminin, ce se confundă cu topografia continentului american (orașul și muntele, metropola și provincia, nordul și sudul, artistul și societatea filistină). Astfel, încă în primul roman, W. O. Gant este definit ca o realitate proteică, germinativă (procreatorul), reprezentantul nordului care printr-un destin bizar poposește în sudul în care se va simți mereu un exilat. Eliza, în schimb, este simbolul existenței instinctuale, sau Gea, simbol al maternității și al pământului roditor, posesoarea unei vitalități misterioase, introvertite, a unei energii zoologice ce nu cunoaște opreliști în înaintarea ei. Ea este totodată reprezentanta unei stirpe de munteni robuști, pragmatici, din sud, cu un evoluat instinct al autoconservării și supraviețuirii. În felul acesta personajele lui Wolfe recîștigă statutul eroic-legendar al protagoniștilor melvillieni, într-un secol care în ansamblu a accentuat degradarea eroului american, de la Ahab la „M a r e l e G a t s b y" și „O m u l I n v i z i b i l" al epocii postbelice.

Mai ales prin clanul Pentland, căruia îi aparține și Eliza Gant, Wolfe se apropie decisiv de perspectiva mitic-simbolică a narațiunii epopeice. Ca în proza lui Faulkner, clanul (și nu clasa socială) este unitatea socială a sudului american ; acesta întemeiază o adevărată dinastie și o cultură, în expansiunea lui. Clanul devine o *rasă* ce supraviețuiește dispariției ciclice a generațiilor ei :

> „...familia Joyner era o rasă la fel de fără-de-lege ca și pământul, la fel de barbară ca și natura... Ei înfloreau ori mureau cum viețuiesc și pier lucrurile în natură — dar familia Joyner triumfătoare, aflată mai presus de risipire și pustiire, trăia pururi

cum trăiește un fluviu. Alte triburi ale omenirii au răsărit din pămînt, au înflorit pentru o vreme iar apoi, înghițiți și învinși, s-au întors în pămîntul din care-au purces. Numai clanul Joyner — flămînzi de orori, devorînd timpul, trăiau și nu mai mureau." *(Urzeala și stînca*, p. 83).

Existența lor este oarbă, instinctivă, ciclică și indiferentă ca și cea a naturii întregi, marcată de boală și nebunie, de misterioase păcate ale sîngelui (Wolfe preia de la naturaliști interesul pentru procesele disoluției, pentru „chimia lentă și inexorabilă a uniunii și respingerii"), dar în egală măsură titanică, cu o aură legendară, între ei existînd figuri de întemeietori care au pus bazele actualei civilizații. În cronica copleșitoare, monotonă, infinită a istoriei lor, narată cu lux de amănunte de personaje ca mătușa Maw (a se vedea și simbolismul numelui, sugerînd metaforic o „gură" căscată ca un hău, spre trecutul imemorial al clanului), citim întreaga istorie dramatică a civilizației americane.

Ca și Faulkner, Wolfe nutrise astfel intenția de a scrie epopeea Americii, ca o narațiune (monolog al unor personaje feminine cu memorie prodigioasă, ca Eliza Gant, mătușa Maw, Esther Jack) a existenței unor mari clanuri, dar numai o parte din acest proiect s-a realizat pînă la urmă. În volumul *The Hills Beyond (Dincolo de munți*, 1941) publicat postum, atît fragmentul de roman neterminat, cu acest titlu, cît și o serie de proze scurte deapănă cronica socială și mitică a întemeierii statului „Old Catawba" (Carolina de Nord) și a clanului Joyner. Această istorie „a solitudinii, pustiei și a pămîntului etern" este înnobilată de prezența unui personaj mitic, adevărat patriarh și inițiator de civilizație, cum este William Joyner, „Ursul", cel care se putea mîndri cu isprava de a fi mușcat nasul unui urs în luptă dreaptă. Istoria descendenților săi este urmărită cu interes social și moral, Wolfe ironizînd bunăoară idealismul sudului american, codul aristocratic al onoarei și bravurii militare, ilustrat aici de figura falsului erou marțial, Theodore Joyner. Mai ales urmașii săi din ge-

nerația postbelică vor trăi intens tragedia decăderii sociale a sudului din pricina mentalității sale elitariste, orgolioase. Această temă fusese dealtfel tratată încă într-o producție din adolescență, drama *Mannerhouse (Conacul)*, unde Wolfe anticipase metoda lui Faulkner, narînd istoria patetică a sudului american din unghiul cronicii de familie (o cronică a destrămării unui mare clan și a înstrăinării conacului), într-un amestec de realism și romantism, cu metode dramatice influențate de Ibsen și O'Neill, dar și inserări ale fantasticului și mitosului popular. Așadar scriitorul a realizat adesea o amplă narațiune a sudului prin intermediul cronicii de familie, putînd fi considerat, alături de Faulkner, cel mai autorizat cronicar al acestei zone culturale, și prin extensie, al întregii Americi.

C. DE LA REGIONALISM LA CRONICA SOCIALĂ A AMERICII

Comparația cu Faulkner ne este utilă în a evidenția nu numai rădăcinile adînci ale literaturii lui Wolfe în mișcarea regionalistă a sudului, în renașterea lui culturală din primele decenii ale acestui secol, dar și măsura în care prozatorul și-a depășit contemporanii sudiști, avansînd de la viziunea regionalistă la viziunea națională, de la cronica nostalgică a trecutului, la cronica socială a prezentului întregii Americi. „Există în opera lui Wolfe o caracteristică direct contemporană pe care Faulkner n-a încercat s-o realizeze niciodată".[63] Din acest punct de vedere Wolfe se integrează în mișcarea mai amplă a romanului social și istoric al anilor 1910—1940, de la Dreiser și Sinclair Lewis, la Dos Passos, Farrell, Steinbeck și Richard Wright, literatură radicalizată progresiv de experiențele dramatice ce au urmat primului război mondial.

În cazul lui Wolfe, descinderea sa la realitățile regionale s-a produs în chip firesc, fiind stimulată de concepția literară a scriitorului după care „principala, esențiala calitate a artistului, fără de care acesta e pierdut, (este) capacitatea de a extrage din propria sa viață forța de a trăi și a crea, de a desprinde din propria-i expe-

rientă... substanța palpabilă și vie a operei sale" *(Timp și fluviu)*. Dealtminteri întreaga literatură a sudului american, esențialmente autobiografică, este sensibilă la spiritul locului și timpului, la obiceiurile, moravurile și chiar eresurile regionale, la tradițiile folclorice.[64] O prozatoare mai nouă a sudului, Flannery O'Connor, consideră și ea ca fiind marea șansă a literaturii americane apelul constant la particularitățile unei regiuni, la realitatea locală, empirică, însoțit însă de capacitatea scriitorului de a intui valoarea universală în cronica realităților locale *(The Regional Writer — Scriitorul regional)*. În context mai larg, soluția regionalismului (ca punct de plecare al amplelor narațiuni epopeice) este susținută de aproape toți marii creatori ai eposului american, bunăoară de William Carlos Williams care însă atrage atenția și asupra necesității de a se depăși procedeele cronicii locale :

> „Simplul realism fizic și extern mai are încă un rol important în America. Știm prea puțin despre locurile noastre și despre noi. Dar este adevărat că nu ne va ajuta aparatul fotografic. Vom putea totuși, dacă sîntem în stare să deslușim relațiile generale în decorul local, să înregistrăm detaliile verbatim cu gîndul extragerii sensului lor simbolic." [65]

Wolfe însă nu poate fi considerat decît în mică măsură un scriitor regionalist : sudul american constituie doar una din marile sale teme și, cu excepția producțiilor sale de început, mereu o temă realistă, de evaluare detașată a realităților sociale ale acestei regiuni ; din proza sa lipsesc în general elementele romantice ale tradiției literare a sudului : nostalgia trecutului, conștiința tragică a înfrîngerii istorice, conservatorismul politic tipic deja în veacul trecut, cînd sudul visa o ordine socială croită după modelul democrației eline. Wolfe este purtătorul de cuvînt al „noului sud", permeabil influențelor nordului industrial, prefacerilor sociale și economice, în vreme ce Faulkner, bunăoară, respinge o atare influență, rămînînd adeptul unui

tip de civilizație patriarhală, eminamente rurală. În aceeași măsură Wolfe se detașează polemic de mișcarea „agrariană", inițiată de un grup de scriitori de la Universitatea Vanderbilt (Allen Tate, Robert Penn Warren, Caroline Gordon, John Crowe Ransom) ca o replică împotriva industrialismului și modernismului economic și social. Proza lui Wolfe nu încurajează niciodată tema „retragerii unei culturi agrare în fața cuceririlor revoluției industriale și ascensiunii lente a claselor mijlocii", așa cum este ea definită de Ellen Glasgow. În *Urzeala și stînca* scriitorul descrie cu sarcasm diversele forme ale evaziunii din realitate a sudului, printre care cele mai pernicioase sînt formele subtile, intelectuale, profesate (se subînțelege) de reprezentanții mișcării de la Vanderbilt :

> „Așadar rafinații juni ai Noii Confederații și-au scuturat lanțurile rușinoase, s-au agățat de rămășițele pînzelor de paianjen ale iluziei din viziunea lor renăscută și s-au retras cu mîndră aroganță în sud, în siguranța academică a unor funcții didactice la vreuna din universități, de unde puteau să scoată numerele trimestriale ale prea-prețioaselor și minusculelor reviste care celebrau avantajele unei societăți agrare... Ca unul care descindea și el dintr-o stirpe de fermieri munteni, (George Webber) fu destul de surprins să afle de la intelectualii cu mîini nesărutate de muncă că pentru unul ca el era vital să se reîntoarcă la virtuțile pămîntești și binecuvîntate ale societății care îl produsese." (p. 230—231).

Atitudinea critică, uneori ambiguă a scriitorului față de sud nu justifică totuși afirmațiile unor critici precum Maxwell Geismer, după care „Wolfe avea foarte puțin în comun cu sudul american, în afară de accidentul nașterii sale". [66] Literatura sa relevă o serie de trăsături caracteristice prozei sudului (e adevărat, unele între timp devenite caracteristici ale întregii literaturi americane), ca de pildă dualitatea formației sale spirituale, clasică și romantică în același timp ; interesul pentru formele

narațiunii pure, pentru mecanismele istorisirii, pentru mit, legendă și structura povestirii ; un interes la fel de evident pentru o literatură de factură existențială, reflectînd destinul uman tragic, considerat drept definitoriu pentru condiția americanului sudist ; capacitatea de a reconstitui spiritul locului, ambianța socială, sau geografică, într-o narațiune impresionistă ; înclinația retorică, cultivarea unui stil ornamental, baroc ; gustul pentru contrastele violente, pentru gotic și grotesc (în plan literar pentru contrastul la fel de violent între melodramă și umorul sarcastic, sumbru) ; dar mai ales interesul deosebit pentru scrierea unui epos american plecînd de la experiența regională, pentru totalitate și organicitate, pentru valorificarea semnificației universale, cosmic-simbolice a particularului. Scriitorii sudului demonstrează, mai mult decît alții poate, capacitatea de a sintetiza, în ample cicluri romanești, întreaga experiență existențială, socială și politică a regiunii lor, recurgînd și la mit, legendă, folclor. [67]

Pe de altă parte este destul de riscant să se vorbească de imaginea unui sud american unic, determinat de aceleași caracteristici culturale și sociale. C. Hugh Holman, de pildă, stabilește trei tipuri geografice, etnice și culturale distincte în cadrul sudului (aplicînd criteriile sociologiei literare a lui H. Taine) care structurează și cele trei tipuri de literatură, diferite între ele : aria costală, estică („Tidewater") și „sudul șesurilor" („Low Country South") ; „extremul sud", zona golfului („the Gulf Coast or Deep South") ; și, în fine Piedmontul sau sudul muntos. Fiecărei arii criticul american îi atribuie un scriitor reprezentativ : Ellen Glasgow, Faulkner și respectiv Thomas Wolfe.

Sudul lui Wolfe, Piedmontul, se deosebește pregnant de sudul coastei răsăritene, de pildă, care este obsedat de mitul grandorii senioriale și de codul aristocratic importat din Anglia încă în epoca Stuarților (de aici și numele unor orașe sau state de coastă, precum Jamestown, Carolina, Virginia, Charleston, amintind cu veneрație de suveranii englezi Carol, James și Elisabeta) ; Piedmontul are o geografie muntoasă, accidentată, fiind

locuit de o stirpe de „pionieri" robuşti, pragmatici, egalitarieni, de origine germană sau scoţiano-irlandeză, fără prezumţii aristocratice, care au creat o societate dinamică, în permanentă mişcare, întemeiată mai mult pe clanuri familiale şi nu pe clase sociale strict delimitate. Din multe puncte de vedere ea este aşadar o societate mai „americană", mai puţin „sudistă", fiind legată intim de istoria „frontierei" (vestului american) şi de vocaţia exploratívă a primilor colonişti.

Scriitorul şi eroii săi sînt conştienţi de poziţia distinctă a acestei regiuni (a statului Carolina de nord) în cadrul sudului, ca atunci cînd vorbesc despre o p o z i ţ i a dramatică între Carolina de Nord şi Carolina de Sud :

> „Old Catawba are povîrnişurile amurgului şi răcorii de la munte. Te simţi singur şi în Old Catawba, dar aceasta nu e singurătatea din Carolina de sud. În Old Catawba feciorul de muntean îşi ajută părintele să-şi îngrădească locul şi aude o primăvară blîndă şoptind în vînt... Iar în depărtare aude şuierul trenului, tînguios, aruncat departe şi pierdut de-a lungul vreunui defileu de munte, în vreme ce marele tren goneşte spre oraşele răsăritului. Şi inima băiatului tresaltă de bucurie căci el ştie că, deşi singur şi pierdut în lume, într-o zi va întîlni lumea şi va cunoaşte şi acele oraşe" (p. 20).

În vreme ce Carolina de Sud este descrisă în aceşti termeni :

> „Oamenii de aici sînt în adevăr pierduţi. Ei nu pot să se smulgă din Carolina de Sud, iar dac-o fac, nu mai preţuiesc nimic. În purtarea şi salutul lor te întîmpină cea mai fermecătoare cordialitate, afecţiune şi sinceritate, dar oamenii se tem — ochii lor trădează o groază disperată, sînt plini de teroarea chinuitoare şi otrăvită a bătrînului, descumpănitului, rănitului „Sud" al cruzimii şi patimei

senzuale. Uneori femeile au pielea aurie ca mierea, ele sînt ca aurul şi ca dorul... Dar bărbaţii lor sînt loviţi de suferinţă" *(Urzeala şi stinca,* p. 21).

Astfel că atitudinea scriitorului faţă de Carolina de nord (mai ales Piedmontul vestic, „Old Catawba"), chiar şi atunci cînd devine critică faţă de materialismul şi mercantilismul cras al anilor 1920, este totuşi mai îngăduitoare decît aceea faţă de prejudecăţile tradiţionale ale sudului : „Old Catawba este un loc mult mai bun decît Carolina de Sud. E mult mai la nord, şi ‚nordul' e un cuvînt mult mai plăcut urechii decît ‚sudul'" (p. 20). Încă în producţiile dramatice de început, *Mannerhouse* şi *The Mountains (Munţii),* Wolfe încerca să demitizeze legenda sudului aristocratic, să deconspire e ş e c u l codului său de valori morale idealiste, degenerarea lui în violenţă şi cruzime. În *Priveşte, înger, către casă,* Eugene face o călătorie iniţiatică în Carolina de Sud pentru a descoperi ruptura între realitate şi iluzie în existenţa unui oraş ca „Charleston, pălămidă grasă cu rădăcinile pe cheiul rîului Lethe, (trăind) într-un alt timp" (p. 424) ; un fel de „Camelot" aristocratic, arturian în ruine, ai cărui locuitori întreţin cu un cavalerism demn de o cauză mai bună, jocul absurd al aparenţelor, mimînd bunăstarea după Războiul de Secesiune pentru cîte-o „bătrînă distinsă" şi imperială („care, din fericire era aproape oarbă şi nu putea vedea cum se risipesc averile lor"). În faţa acestor realităţi incontestabile, Eugene Gant renunţă ironic la mai vechiul său idealism şi aura romantică cu care investise sudul aristocratic, la imaginea deformată a „epocii în care oamenii se zice că trăiau în „conace" şi sclavia era o instituţie de binefacere, condusă în acorduri neîntrerupte de banjo, ...unde toate femeile erau caste, suave şi frumoase, toţi bărbaţii galanţi şi bravi, iar rebelii o companie de falnici cavaleri ce-şi rîdeau de moarte". Acum el nu mai poate accepta „acest deşert spiritual, această fortificare ostilă şi criminală a Sudului, împotriva tuturor semnelor de viaţă nouă — mitologia lor ieftină, legenda manierelor graţioase, afectarea aristo-

cratică a existenței lor, suavitatea stranie a vorbirii lor tărăgănate, (făcîndu-l) să se crispeze." (p. 202).

Semnificativ, inițierea lui Eugene Gant în falsitatea pernicioasă a mitului sudist este grăbită și de eșecurile sale erotice, eroul descoperind devreme absurditatea veneraței sale aproape mistice pentru femeia brună a sudului, „Elena sîngelui său" (doamna Selborne, bunăoară) care dincolo de aparențele de distincție și rafinament cultural ascunde o lascivitate și o frivolitate condamnabilă. În *Urzeala și stînca* detașarea critică a protagonistului față de „insularitatea adînc înrădăcinată și provincială a vieții din sud", de retorica patriotardă care supraliciteză virtuțile acestei regiuni în fața lumii întregi, este precipitată și de experiența sa erotică în metropola nordului cînd, prin Esther Jack, eroul va cunoaște și cealaltă față necesară a existenței americane. George Webber va respinge atunci nu numai sudul extrem, cu mentalitatea sa parohială, ci și provincia „Old Catawba" care, deși mai deschisă schimbării și progresului industrial (prin poziția ei intermediară între nord și sud) rămîne în esență provincială, mic burgheză, zăvorîtă în cercul îngust al munților, alimentînd astfel nostalgia eroului spre orizonturi mai largi. Prin lipsa sa de cultură, prin moravurile sale rudimentare, această zonă a sudului intermediar, democratic (Carolina de Nord) i-a inspirat scriitorului tema conflictului inevitabil al artistului cu o societate filistină.

Tîrgul de provincie figurează în aproape toate operele lui Wolfe. Încă prima sa piesă, *Munții* (1921) era influențată de viziunea naturalist-deterministă a literaturii americane pe această temă (de romanul lui Sinclair Lewis, bunăoară), ironizînd mitul satului romantic, patriarhal și agrarian, închis oricărei primeniri din afară. În *Privește, înger, către casă*, scriitorul reconstituie cu multă acuratețe atmosfera tîrgului de provincie, „harta" lui topografică și culturală, mai ales în secvențele expedițiilor inițiatice prin orășelul Altamont (itinerarii cvasisimbolice) ori în tablourile ce recompun, prin metoda juxtapunerii cinematografice de cadre simultane, activitățile orășelului în diferite momente ale zilei. Aseme-

nea secvențe sinoptice se vor înmulți în *Urzeala și stînca*, roman care are ambiția să alcătuiască o veritabilă micromonografie a mediului provincial.

Dar tot în romanul de debut apare deja și tema conflictului dintre artistul adolescentin și mediul provinciei în care ucenicește (caracteristică literaturii lui Dreiser, Joseph Kirckland, Sherwood Anderson, sau chiar W. Carlos Williams al cărui *Paterson* este și o confruntare a artistului cu posibilitățile culturii americane provinciale). Unghiul abordării încă nu este cel direct sociologic, revolta artistului adolescent consumîndu-se mai mult în cercul restrîns al familiei ori al comunității în care evoluează, și ea este generată de sentimentul neîmplinirii aspirației sale demiurgice într-o ambianță socială opacă la valorile spiritului. Abia în *Timp și fluviu* mentalitatea negustorească, utilitaristă, a tîrgului Altamont devine fapt social condamnat în sine, pentru ca în ultimele două romane destinul orășelului Lybia Hill în anii acumulării capitaliste și ai crizei economice să devină exemplar pentru tragedia socială a întregii națiuni.

Se poate astfel aprecia că atitudinea scriitorului față de sudul american este ambivalentă, atît de acceptare, cît și de respingere critică. Dar ruptura cu sudul nu va fi niciodată completă, Wolfe reîntorcîndu-se mereu „acasă" pentru a reinterpreta materialul experienței sale regionale și a-l proiecta într-o amplă cronică națională. Întreaga operă wolfeană întreține o *tensiune dialectică* între cele două nostalgii și aspirații ale americanului, spre sud și spre nord, tensiune rezultînd din dubla moștenire temperamentală și spirituală a majorității eroilor lui Wolfe. Simbolic această tensiune este rezolvată în general prin călătoria eroilor wolfieni spre nord. Protagoniștii romanelor lui Wolfe sînt niște exploratori care visează eliberarea lor prin trecerea rîului Potomoc (granița ce desparte cele două emisfere ale vieții americane), trecere ce le va acorda șansa de a se defini ca americani, nu doar ca sudiști (o atare perspectivă nu pare — decît cu rare excepții — să ispitească personajele lui Faulkner sau Ellen Glasgow). Sudul și istoria sa dramatică sînt privite ca o „urzeală" constrîngătoare ce trebuie ruptă prin călătoria inițiatică spre nord, călă-

torie realizată de însuşi Thomas Wolfe (care, după C. Hugh Holman este „primul scriitor de valoare al sudului care-şi părăseşte regiunea natală pentru a îmbrăţişa o identitate naţională“ [68]). De aceea proza lui Wolfe preferă stilul rapsodic, eroic, mai potrivit pentru exprimarea conştiinţei naţionale, decît determinismul naturalist, ori viziunea metafizic-apocaliptică ce caracterizează mare parte din literatura regionalistă a sudului. În măsura în care scriitorul rămîne totuşi un cronicar social al sudului, el urmăreşte deopotrivă reconstituirea lui obiectivă, cît şi distilarea unei viziuni, unei „legende“ integrate istoriei simbolice a întregii Americi. Din acest punct de vedere se poate descoperi în opera sa o structură concentrică, în permanentă expansiune geografică, al cărui nucleu este realitatea s o c i a l ă circumscrisă de munţi a provinciei sale reale şi fictive. Cum remarcă şi Ruel E. Foster, proza lui Wolfe descrie un cerc complet care purcede din munţii natali şi se întoarce tot la ei în fragmentul neterminat de roman, *The Hills Beyond (Dincolo de munţi).* [69] Totuşi ni se pare că pe parcurs perspectiva literară s-a modificat substanţial : dacă în primele naraţiuni munţii alcătuiau o realitate exact circumscrisă, dramatică (care în *Priveşte, înger, către casă,* era utilizată ca metaforă a existenţei durabile, sustrasă timpului şi schimbării, dar şi ca spaţiu social al unei stirpe de munteni pragmatici, instinctivi, viguroşi şi posesivi, reprezentanţi ai vestului american) în *The Hills Beyond* ei sînt investiţi cu sensuri mitic-arhetipale, devenind nucleul de origine al întregii civilizaţii americane (nu întîmplător marea metropolă a nordului este asociată simbolic tot cu „stînca“).

Călătoria spre nord este dealtfel în mod esenţial o călătorie spre *megalopolis*. Proza epopeică a lui Thomas Wolfe este structurată social şi simbolic de aceste două t o p o s u r i ale experienţei americane, tîrgul de provincie şi marea metropolă a nordului, care sînt totodată şi principalele modele de organizare a spaţiului social şi romanesc. Opoziţia dintre ele este fundamentală în literatura narativă, ea stabilind o confruntare arhetipală care are ca variante perechile „închis-deschis“, „sat-oraş“, „periferie-centru“ ş.a.m.d. Şi în cazul lui

Wolfe deslușim o preocupare permanentă pentru topografia naratiunilor sale, subordonată aspirației spre mișcare, spre expansiunea în cercuri tot mai largi. Autorul are conștiința acută a personalității fizice, sociale și culturale a unui spațiu uman (mergînd pînă la a-și crea anumite superstiții cu privire la locurile „faste" și „nefaste", în funcție de emoția afectivă pe care i-o transmit), căutînd întotdeauna să surprindă culoarea („spiritul") și particularitatea unui loc bine circumscris. La fel și eroii săi simt în toată ființa identitatea locurilor prin care trec, bunăoară granița simbolică între civilizația sudului și aceea a nordului :

> „De fiecare dată cînd ieșea din Sud și pătrundea în Nord, sentimentul său era același — un sentiment precis, acut și fizic care marca frontierele în conștiința sa cu o exactitate geografică... Era o diviziune geografică a spiritului care avea pregnanță fizică, dureroasă, de parcă ar fi fost despicat de o sabie. Își retrăgea chiar capul între umeri, ca și cînd ar fi trecut pe sub o plasă... Fiecare tînăr din Sud resimțea această geografie precisă și formală a spiritului". *(Urzeala și stînca,* p. 234).

Cu atît mai mult resimt protagoniștii lui Wolfe opoziția socială și culturală între tîrgul de provincie și marea metropolă, între sat și oraș, deja prezentă în literatura americană de la începuturile urbanizării (la Cooper sau Melville), dar luînd forme mai dramatice (melodramatice) în proza unor Dreiser, Farrell sau Sinclair Lewis, fiind recunoscută la un moment dat drept o veritabilă „nevroză națională" : „Majoritatea americanilor se consideră ca avînd o origine rurală. Totuși centrele educației și diseminării culturii, prin care oamenii trec în procesul maturizării lor, sînt urbane în spirit, receptive la influențele metropolitane." [70]

În *Urzeala și stînca,* Wolfe transforma această temă într-o variantă a legendei pe care voia s-o distileze din experiența personală în eposul său simbolic : „Nu există legendă mai adevărată pe lume decît aceea despre bă-

iatul de la țară, inocentul provincial, la primul său contact cu orașul. Devenită stereotipă prin repetiție, parodiată și compromisă burlesc de literatura ieftină..., ea rămîne totuși una din cele mai grandioase și mai vitale experiențe în viața unui om, ori a unei națiuni. Ea și-a găsit o expresie inspirată și glorioasă în opera lui Tolstoi, dar și a lui Goethe, Balzac, Dickens, a lui Fielding sau Mark Twain" *(Urzeala și stînca,* p. 212).

Tema expunerii inițiatice a inocentului provincial la experiența marelui oraș, în egală măsură melvilliană *(Redburn, Pierre)* cunoaște în romanele lui Wolfe o subtilă gradare, o desfășurare în cîteva etape distincte :[71]

1) Există mai întîi apriga aspirație a provincialului spre orizonturi mai largi, spre „acea stîncă fabuloasă, acea corabie a vieții, acea citadelă miriapodă, colcăind de viață, cu turnuri ca niște catarge înălțîndu-se spre cer, și care poartă numele magic de Insula Manhattan" (p. 209). Aspirația spre civilizația nordului ia forma visului adolescentin a orașului de aur, al împlinirii (nu o dată parvenirii) în marea metropolă ; vis caracteristic tuturor adolescenților provinciali din literatura secolului XIX, de la Stendhal și Dickens la Melville și Henry James. Dar cu atît mai prezent în imaginația adolescenților din sudul Statelor Unite, a scriitorilor acestei regiuni care toți au resimțit măcar odată tentația desprinderii și a călătoriei spre nord : Faulkner și Eudora Welty doar pentru a constata că civilizația nordului le este străină, alții (Robert Penn Warren, K. Anne Porter, Erskine Caldwell, etc.) pentru a se stabili acolo. În romanele lui Wolfe momentul fundamental în biografia protagoniștilor este acela al desprinderii definitive de mediul provincial, ce nu mai satisface foamea lor faustică de cantitate și varietate.

2) Ca și în cazul romanului *Pierre* ori a narațiunilor similare ale lui Conrad *(Inima întunericului, Nostromo)* prima inițiere a eroilor în existența orașului are loc sub forma unei prelungite călătorii de a p r o p i e r e, d e p e n e t r a ț i e a realității noi (la Melville, o călătorie a lui Pierre cu trăsura, aici o călătorie cu trenul). Eugene Gant sau George Webber presimt vecinătatea ma-

relui oraș, urmărind pe geamul compartimentului concentrarea și îmbogățirea peisajului uman — înmulțirea trenurilor care gonesc în toate direcțiile cu viteză sporită, a oamenilor în noapte pînă ce ajung să alcătuiască un uriaș furnicar, a clădirilor ce topografiază acest spațiu ecologic.

3) După stabilirea în oraș, eroul wolfean trăiește primul șoc al adaptării și cunoașterii, șocul solitudinii totale, al cantității și varietății incontrolabile și anihilante. Deși George Webber „avea credința autentică și eroismul unui explorator, el era mult mai singur decît fusese Columb vreodată, și de aceea se simțea disperat, nesigur, bîjbîind, făcînd compromisuri" *(Urzeala și stînca*, p. 247). Eșecul său se datorează idealismului adolescentin cu care eroul considerase orașul un univers al infinitelor posibilități, o uriașă alcătuire a vieții dar rostuită potrivit unei armonii interioare; de asemenea căii utilizate în confruntarea inițiatică cu orașul, aceea a digerării întregii experiențe și infinitelor forme ale existenței citadine, cale impracticabilă, firește:

> „El venise la oraș cu un țipăt de triumf și izbîndă în sînge, și cu credința fermă că-l va cuceri, că va fi mai presus și mai falnic decît cele mai înalte turnuri ale lui. Dar acum cunoștea singurătatea absolută. Singur, el încerca s-adune întreaga foame și nebunie a lumii între pereții odăii sale mici, lovind bezmetic cu pumnii în zid, ca apoi să se-arunce din nou buimac în stradă, acele străzi cumplite ce nu cunoșteau nici răgazul, nici curba lină, nici vreo ușă pe care să intre." (p. 260).

Disperarea cu care protagonistul încearcă să cuprindă în sine întreaga experiență a orașului este caracteristică, cum am văzut, tipului de *provincial faustic* condamnat pînă atunci la paupertate și inaniție intelectuală în orășelul său natal. Dar acest cult al cantității și mulțimii nu putea asigura nici măcar o adaptare superficială la existența orașului, necum triumful visat. Eroii lui Wolfe resimt nevoia unui *ghid* în călătoria lor prin infernul orașului modern.

4) În *Urzeala și stînca* rolul de ghid într-o călătorie cvasidantescă prin bolgiile metropolei este îndeplinit de Esther Jack. Prin ea George Webber cîștigă o înțelegere de adîncime a existenței orașului, căci Esther este „un produs natural și fericit al acestui mediu care pe el îl terifia", o cunoscătoare intimă a lui, ce îi poate deslușì ordinea și structura dincolo de confuzia aparentă. Este semnificativ (și firesc) faptul că inițierea inocentului provincial în realitățile orașului se face pe calea experiențelor erotice ; de asemenea și faptul că provincialul faustic, urmărind ascensiunea socială și culturală, își găsește îndrumătorul spiritual în călătoria sa orfică prin oraș în persoana unei femei mature, superioară lui prin cultură, precum și prin poziție socială. Esther Jack este o variantă mai convingătoare decît Rosalind Pierce (stăpîna unui legendar castel pe fluviul Hudson, întîlnită de Eugene Gant la începutul călătoriei în nord), a femeii mature, fabuloase, care patronează inițierea protagoniștilor în realitățile metropolei. Extazierea eroului în fața ei se explică prin „foamea" acestuia pentru lumea opulentă, sclipitoare, de incontestabil rafinament cultural, atît de contrastantă cu sărăcia culturală a locului său natal.[72] Atît Rosalind Pierce, cît mai ales Esther, eclipsează toate femeile cunoscute anterior de eroi (dealtfel în majoritate vulgare, vicioase, provinciale) ; dar ele sînt curînd identificate cu însuși modul de viață burghez, citadin, față de care eroul wolfean își declară la început imprudent totala adeziune : „Avea sentimentul că această viață a luxului, avuției, confortului, era atît de frumoasă, de bună și de dreaptă. Pe moment i se părea a fi viața pe care toți oamenii o căutau și o visau, spre care aspirau milioanele de existențe ale pămîntului".

5) O a doua criză de respingere a orașului intervine atunci cînd eroul realizează idealismul (și motivația meschină) a adeziunii sale la confortul existenței burgheze. Criza va debuta semnificativ printr-o înstrăinare erotică, un „taedium vitae" rezultînd din epuizarea disponibilităților afective (suprasolicitate de erou) și a posibilităților de cunoaștere erotică. Împrejurările asociate cu sentimentul iubirii lor ori cu persoana Estherei

Jack iau acum înfățișări odioase în imaginația surescitată a protagonistului. Abia mai tîrziu (în ultimul roman) desprinderea lui George Webber de modul de viață reprezentat de Esther va primi o justificare mai matură, socială, eroul deslușind între timp mecanismele puterii și avuției. El va renunța la idealismul anterior, la aspirația adaptării cameleonice la tipul de viață burghez *(visul american* al succesului și parvenirii miraculoase), înțelegînd că acesta reprezintă doar una din fețele orașului, dezbinat dramatic în moduri de viață contrastante, de la opulența burgheză la mizeria atroce. Părăsirea orbitei sociale pe care navighează Esther va însemna și o lărgire considerabilă a orizontului cognitiv al eroului, astfel încît Wolfe va putea întreprinde prin intermediul său (spre finalul romanului *Urzeala și stînca,* și apoi în *Nu te mai poți întoarce acasă)* o amplă evaluare socială a existenței tîrgului de provincie și a metropolei americane în anii crizei economice mondiale.

Tema socială și politică fusese o vreme amînată de prozator : el voise, bunăoară, să introducă deja în *Timp și fluviu* o „interpretare marxistă a scenei sociale", dar fusese convins de editorul Maxwell Perkins să se întoarcă la narațiunea strict personală, autobiografică, ce asigurase succesul primului roman. În ultimele două cărți, însă, Wolfe va aborda decis fresca socială și politică, un tip de narațiune obiectivă, suprapersonală și transbiografică, probabil și sub influența curentului radical din proza americană a deceniului patru. Folosind parțial conștiința (în expansiune și maturizare) a eroului său, Wolfe diagnostichează cu egală pătrundere starea socială a tîrgului Lybia Hill ori a metropolei new-yorkeze. Critica tîrgului de provincie cuprinde aproape toate aspectele, de la conflictele triviale între cetățenii săi ori violența rasială (în admirabilul episod, cu referințe simbolice din poezia lui Blake, „Copil și tigru"), la dezastrul economic cauzat de mitul expansiunii industriale rapide a sudului („boom-ul din anii postbelici) și imixtiunea dezastruoasă a marilor corporații în viața micilor comunități.[73] Criza orășelului Lybia Hill (nume cu rezonanțe biblic-simbolice) devine exemplară pentru soarta tuturor

așezărilor urbane mijlocii, în ultimă instanță pentru existența întregii Americi. Protagonistul însuși intuiește semnificația generală a acestor evenimente, ca atunci cînd consideră destinul patetic al micului funcționar Randy Shepperton (victimă previzibilă în angrenajul unei corporații) ca „tragedia esențială a Americii — magnifica, inegalabila, imbatabila, necontestata, supercolosala... patrie a reclamei, comerțului și a întregului limbaj publicitar cu toate clișeele și formele sale amețitoare". Educația lui George Webber se desăvîrșește prin asemenea lecții dramatice, eroul fiind obligat să renunțe la „căutarea romantică a grațioasei Meduse" (succesul american) și să deslușească caracterul pernicios al miturilor americane ale „individualismului viguros, libertății și șanselor egale, integrității și valorii individului... care au devenit niște simple vorbe goale." (*Nu te mai poți întoarce acasă*, p. 304).

Eroul va sesiza în egală măsură semnele timpurii ale crizei sociale din marea metropolă a nordului. După ce Wolfe își conduce protagonistul să descopere și cealaltă latură a existenței orașului — mizeria economică și morală, moartea anonimă, abjectă care pîndește mai bine de jumătate din populația cartierului Brooklyn, — el investighează cauzele sociale ale acestei stări de lucru într-o vastă alegorie cum este scena „seratei la familia Jack" în capitolul *Lumea construită de Jack*; deși nu întru totul inedită (vezi seratele similare din finalul trilogiei *S.U.A.* de Dos Passos, din *Dulce e noaptea* de Fitzgerald sau *Studs Lonigan* de Farrell), această amplă secvență reușește să ofere probabil cea mai pertinentă analiză a societății americane a acestui veac în numai 124 de pagini, emulînd concentrarea simbolică și formală a prozei lui Joyce: întreg episodul se desfășoară pe parcursul unei singure zile, 17 octombrie 1929, timp suficient pentru a se dezvălui existența familiei Jack (identificabilă, firește, cu o întreagă clasă socială, America marilor finanțe) în cele mai intime amănunte, în numeroasele ei conflicte și disensiuni interne care-i grăbesc prăbușirea finală într-un foc catartic, purificator, ce cuprinde întreaga clădire. Textul acestui episod, recurgînd la metode similare celor din proza melvilliană, este

deosebit de dens, explorînd valențele simbolice ale fiecărui detaliu. El debutează cu imaginea ironică a plutocratului minuscul inspectîndu-și cu superbie vastul regat de la picioare :

> „Stătea acolo la fereastra-i, o mogîldeață suspendată sus pe un piedestal înalt de cărămizi, miracolul naturii, atomul durduliu și triumfător de carne umană, sprijinit pe stînca opulenței în centrul celei mai dense urzeli a pămîntului — dar stătea acolo în postură de Prinț-al-tuturor-atomilor și inspecta scena lumii, căci el plătise pentru privilegiul acelui spațiu, al liniștei, luminii și securității alcovului său de beton și oțel în mijlocul haosului general, plătise cu sume princiare, fapt care-l făcea să exulte acum de mulțumire". *(Nu te mai poți întoarce acasă,* p. 122).

În trufașa nepăsare cu care „acest grăunte de nisip a urmărit de la fereastra-i nenumăratele accidente ale formei și mișcării" (dramele mărunte, zilnice, ale muritorilor de rînd), intervine totuși un moment de tulburare : privind zecile de birouri goale la ora încă matinală, domnul Jack are brusc viziunea coșmarescă a unui oraș părăsit de viață, steril, ale cărui „obeliscuri înalte nu erau decît rămășițele sumbre ale unei civilizații odată legendare". El însă respinge viziunea cu impacienta omului ce nu crede în aberații, și nu intuiește relația intimă între ea și vidul existențial din propriul său cămin, răscolit — pe parcursul unei singure zile — de o serie de conflicte : între soții Jack, a căror înstrăinare totală nu mai este un secret pentru nimeni, între servitorii și personalul de ordine al acestui simbolic turn al opulenței din inima orașului.

Scena culminantă a episodului o constituie petrecerea propriu-zisă la care consimte (după multe amînări) să participe și George Webber, dar mai mult în calitate de spectator, experiența sa de acum fiind decisivă în desprinderea artistului de „lumea lui Jack" și principiile ei. Petrecerea grandioasă, imperială trădează, dincolo de risipa morbidă de culori și sunete, semnele decadenței

și senzualității corupte de sfîrșit de secol (și de lume), prevestind o catastrofă apocaliptică, precum splendorile Pompeiului erupția de vulcan. În mijlocul unui spectacol frivol și steril cu păpuși mecanice (divertismentul „de excepție" al seratei) izbucnește un incendiu, simbol escatologic, dar și politic : revoluția previzibilă, care surpă ordinea domestică și socială a turnului, izgonește „lumea lui Jack" în întunecimea străzii, la nivelul cel mai de jos al realității cu atîta grijă evitat pînă atunci de locatarii turnului.

Incendiul ritualic are o certă funcție retorică : el este materializarea visului vindicativ al provincialului umilit, al inocentului trădat în idealismul său și constrîns să schimbe utopia „orașului de aur" cu coșmarul orașului sodomic, infernal. Dar el este și o matură prevestire a nevoii de schimbare socială, o intuire a mecanismelor intime ce conduc lumea lui Jack spre prăbușire :

> ...„Ei se strîngeau unii într-alții fără-de-casă, ca niște călători naufragiați. Unii simțeau nedeslușit că fuseseră ajunși din urmă de-o forță misterioasă și neînduplecată, și că erau împinși înainte ca niște muște prinse de-o roată în mișcare... Căci în lumea bine ordonată a acestor oameni ceva se stricase brusc. Lucrurile le scăpaseră din mînă. Ei erau domnii și stăpînii lumii, învestiți cu autoritate și învățați să comande, iar acum li se răpise puterea magică" (p. 237).

În asemenea ample viziuni obiectivate, care abundă în ultimele două romane, Wolfe conturează narațiunea socială a Americii întemeiată deopotrivă pe realitățile tîrgului de provincie din sud și metropola nordului, rămînînd astfel (contrar opiniei unor critici după care „autoexilul" scriitorului spre nord i-ar fi afectat calitatea prozei) cronicarul desfășurărilor istorice ale unui continent, privite mereu din perspectiva supradimensionată a unui epos modern.

Partea a doua

POETICA ROMANULUI EPOPEIC-SIMBOLIC

CAPITOLUL I

CRITICA ŞI POETICA FORMEI ROMANEŞTI

Trecînd de la elogierea viziunii şi conţinutului, la evaluarea formei şi structurii, critica americană a considerat nu o dată romanele lui Melville şi Wolfe drept operele unor „amatori geniali" care însă, în ciuda unor înzestrări naturale excepţionale, nu au reuşit niciodată să-şi elaboreze o teorie conştientă a demersului lor de romancieri. Un asemenea comentariu dezvăluie în mod paradoxal mai multe despre stadiul de dezvoltare al teoriei critice, decît despre obiectul investigaţiei ei. Cu alte cuvinte el este o mărturisire involuntară a limitelor criticii americane care mai aplică operelor lui Melville şi Wolfe o poetică (un mod de lectură) de tip tradiţional, opac la inovaţiile reale introduse de aceşti prozatori în structura romanului modern. Căci, aşa cum remarcă un excelent prozator şi eseist contemporan, William H. Gass, „deşi arta romanului s-a maturizat de acum", ea nu beneficiază de o estetică adecvată : „încă nu s-au investigat principiile şi regulile ei fundamentale" care decurg din calitatea de produs verbal a romanului, de formă a „limbajului figurativ". [1]

Astfel li se reproşează prozatorilor în discuţie faptul că nu s-au conformat rigorilor unei poetici romaneşti stricte, de tip jamesian sau flaubertian. Încă primele recenzii ale romanului *Moby Dick* (mai ales cele engleze) remarcau consternate indiferenţa scriitorului faţă de principiile şi canoanele „unui roman regulat şi bine construit" (potrivit cărora, spre exemplu, „nimic din ceea ce se dovedeşte imposibil din punct de vedere fizic, n-are ce căuta în roman" — *The Spectator*, 1851) ; „Toate regulile naraţiunii sau povestirii clasice sînt sfidate şi luate în zeflemea" *(The Examiner*, 8 nov. 1851). [2] Ceva mai tîrziu un recenzent al romanului *Şarlatanul (London Illustrated Times*, 25 aprilie 1857) se lamenta că era practic imposibil să se clasifice o asemenea operă după criteriile obişnuite ale criticii, că ea nu intra în nici o specie cunoscută, afară poate de un „gènre ennuyeux". [3]

Critica modernă a reluat multe din aceste argumente (vezi și introducerea studiului nostru) într-o formă mai elaborată, constatînd bunăoară faptul că operele melvilliene nu respectă caracteristicile clasice ale romanului, că ele nici nu au fost probabil concepute ca romane, ci eventual ca „romanțuri" sau opere hibride („un fel de salmagundi de fapte, ficțiune și filozofie", cum glăsuia una din primele recenzii), lipsite de o „conștiință artistică" în sens jamesian.[4] O atare atitudine este ilustrată de critica academică a deceniilor patru și cinci (reprezentanții „noii critici" americane, dar și — mai tîrziu — grupul neoaristotelic de la Chicago) care, plecînd de la modelul literaturii flaubertiene, dar și al noilor prozatori „artiști" dintre cele două războaie, se orientează spre o concepție mai riguroasă, formalistă (structuralistă) privind arta romanului. Pentru Edmund Wilson, bunăoară, un veritabil Saint-Beuve al acestei generații, „călătoria vasului Pequod în *Moby Dick*, cu toată varietatea de incidente și progresul spre un final dramatic, este o construcție din blocuri relaționate, care trebuie analizate individual".[5] După R. P. Blackmur, reputat stilistician și poetician, „faptul că opera melvilliană nu exercită o influență, se datorează parțial unei serii întregi de defecte tehnice, unei relații insuficient de clare între scriitor și elementele formale ale metodei sale... Nu e vorba de faptul că Melville ar fi inimitabil, ci de inexistența unei organizări formale suficient de riguroase în opera sa care să poată fi imitată, completată sau perfecționată".[6] Dealtfel, același critic scrisese prin 1938 că Melville „a făcut doar eforturi modeste de a integra eseurile sale în materia romanelor : el era cît se poate de mulțumit să constate că romanele ilustrau predicile sale teoretice".[7]

În general observațiile critice vizează opere ca *Mardi*, *Pierre* sau *Șarlatanul* în care autorul lor, „experimentînd cu disperare" în căutarea unor forme narative adecvate, eșuează într-un „labirint de speculații nedramatizabile căruia scriitorul nu i-a putut adapta nici una din tradițiile narative existente pentru a-i da forma adecvată" (Daniel G. Hoffman)[8]. Dar ele se referă adesea,

în mod surprinzător, şi la capodoperele melvilliene, *Moby Dick* sau *Billy Budd*.

Acelaşi tip de critică excesiv formalistă i s-a aplicat şi lui Thomas Wolfe, încă de la apariţia celei de a doua cărţi, *Timp şi fluviu*. Bernard de Voto, într-un articol demolator intitulat *Geniul nu este suficient* („Saturday Review of Literature", 1936, denunţa „eşecul" total al acestei cărţi căreia nici măcar „linia de asamblare a editurii Scribner" (aluzie la rolul semnificativ jucat de redactorul acestei edituri Maxwell Perkins, în structurarea finală a romanului) nu a reuşit să-i dea o formă inteligibilă. Ceva mai tîrziu Mark Schorer declară cărţile lui Wolfe simple „jurnale" a căror transformare în romane (mai mult opera editorilor) fusese inoportună, ele „rămînînd fără interes ca naraţiuni româneşti". [9]

Obiecţiile cu privire la modul în care scriitorul îşi organizase materialul epic, sînt reluate pe un ton mai ponderat şi cu mai mult discernămînt critic de Robert Penn Warren ; într-o cronică din 1935, el observă că „în ciuda admirabilei energii a lui Wolfe şi a deosebitelor sale înzestrări literare, opera sa ilustrează încă o dată limitele, poate necesare, ale tentativei de explorare directă şi naivă a experienţei personale". Aşezîndu-l în vecinătatea poeţilor Whitman şi Hart Crane, criticul îl consideră totuşi lipsit de instinctul formei, al concentrării şi selectivităţii, bine reprezentate la cei doi poeţi. Dar el intuieşte încercările lui Wolfe de a-şi organiza romanele în jurul naraţiunii eroului (a uceniciei sale) şi a cronicii de familie, precum şi în jurul unor idei tematice directoare ; chiar dacă protagoniştii lui Wolfe nu reuşesc să constituie un centru emoţional (şi structural) convingător, iar în privinţa temelor unificatoare, lui Wolfe i-ar lipsi (prin comparaţie cu Melville) tocmai acea *fabulă integratoare* care „să salveze literatura sa de impulsurile centrifuge ale unui geniu nedisciplinat". [10]

Eclipsa reputaţiei literare a lui Wolfe în deceniul al cincilea se datorează astfel în cea mai mare parte criteriilor utilizate în evaluarea operei sale : fie excesiv sociologizante (repudiind formula romanului autobiogra-

fic, subiectiv și liric într-o epocă de dramatice evenimente sociale), fie excesiv formaliste (refuzînd abaterile de la rigorile structurii organice și a stilului „artist", de la subtilitățile „punctului de vedere narativ", chiar și în cazul unor prozatori ca Steinbeck, altminteri atenți la forma romanelor lor). O serie din aceste obiecții persistă și azi : Leo Gurko, în cuvîntul introductiv al studiului său, alcătuiește o listă sinoptică a lor, combătîndu-le cu noi argumente.[11] Este vorba astfel de observația privind caracterul eminamente autobiografic al operei lui Wolfe (scriitorul fiind incapabil să se obiectiveze), ori caracterul adolescentin, naiv, narcisist al literaturii wolfiene (ceea ce i-a determinat pe mulți admiratori ai ei — bunăoară pe William Styron — să-și revizuie la maturitate adeziunea entuziastă la acest tip de literatură, descoperind stînjeniți „prolixitatea insuportabilă a autorului, naivitatea lui... inocența sa intelectuală"). Sau de observația că prozele lui Wolfe nu ar fi opere literare ci doar explozii verbale necontrolate, fără structură, formă, început și sfîrșit delimitat (Hemingway îl vedea ironic în postura unui nou „Primo Carnera", boxerul uriaș care fusese învins umilitor de adversari mult mai mici și mai inteligenți) ; că, în fine, principalele trăsături ale operei sale ar fi *gigantismul,* inflația de cuvinte, perspectiva umflată, precum și imitația (împrumutul) din alte opere literare.

Dar critica literară mai nouă a făcut deja pași semnificativi spre recunoașterea statutului modern al literaturii lui Melville și Wolfe. Astfel Charles Feidelson Jr., Milton R. Stern, F. O. Matthiessen sau R. W. B. Lewis (în cazul lui Melville) sau Leo Gurko, în cazul lui Wolfe, intuiesc faptul că romanul acestora, în vreme ce pare a nesocoti (nu fără anumite riscuri) principiile clasice ale organizării romanești, el propune și o poetică nouă, noi procedee de organizare și structurare a materialului epic, ce nu pot fi recunoscute decît modificînd instrumentele abordării critice. Acești critici (încă puțini la număr) refuză legenda *scriitorului amator, naiv* și *spontan,* fără preocupări de ordin artistic, confecționată pe seama lui Melville și a lui Wolfe (despre ultimul o scri-

toare estetă precum Caroline Gordon afirmînd : „Wolfe a trăit şi a murit ca scriitor amator"). Cum remarca istoricul literar Willard Thorp încă în 1938 :

> „Concepţia după care.. Melville a fost un geniu natural ce n-a-nţeles niciodată arta pe care a practicat-o... va trebui să cedeze locul imaginii mult mai reale a scriitorului care de la începutul carierei sale s-a preocupat de problemele artistului şi a cugetat la natura propriilor înzestrări literare, la relaţia lor cu centrul vital al vieţii sale spirituale". [12]

Dar mai ales Charles R. Feidelson Jr., într-un studiu fundamental despre imaginaţia simbolică în literatura americană clasică şi modurile în care aceasta prefigurează poetica romanului modern, descoperă relaţia intimă (încă din prima carte melvilliană) între viziunea narativă şi metodă, între reflectarea artistică şi „tema scriitorului." [13] Astfel fiecare carte a lui Melville (şi într-o măsură a lui Wolfe) se comentează pe sine, în aceeaşi măsură în care comentează lumea edificată, dezvăluindu-şi propria poetică într-un fel de *simbolism interior* [14] care face ca textul să reflecte alcătuirea lumii, prin formă şi structură, să-şi caute un principiu de organizare în consonanţă cu structura lumii create.

Printr-un astfel de dublu comentariu se conturează pregnant, în chiar textele romanelor melvilliene şi wolfiene, o veritabilă poetică a formei şi reflectării romaneşti. Deja în *Taipi*, cum observă şi Charles Feidelson Jr., [15] topografia naraţiunii are o funcţie simbolică dublă : circularitatea lumii taipiene, caracterul ei microcosm conţinut în sine, este atît metafora (sinecdoca) unui *univers organic* (ca la Emerson pentru care „Linie-n natură nu afli niciunde / Lumea şi-unitatea sînt rotunde" — *Uriel*), cît şi a unui mod de reflectare artistică în idealul formei *organice, dinamice*. Mai tîrziu, în *Pierre*, Melville va constata prin intermediul protagonistului său, artist în devenire, că :

> ...„operele grandiose ale celor mai ilustre minți sînt construite pururi în jurul unui cerc, ca niște atoli (adică acele insule primitive de corali care, dezvoltîndu-se din adîncurile celor mai profunde mări, se ridică ca printr-o pîlnie la suprafață, dezvăluind un cerc de stînci albe care, deși biciuite din toate părțile de valuri, apără laguna calmă din mijloc de orice furtuni) digerînd întreg universul de lucruri știute ori închipuite“ (p. 321).

Se remarcă în acest pasaj accentul pus de scriitor atît pe organicitatea procesului de creație (în sensul doctrinei romantice care vede forma dezvoltîndu-se dinspre interior spre exterior, atingînd determinarea sa în același timp cu evoluția întregului embrion) cît și pe *dinamismul continuu,* amniotic al acestui centru primordial al operei, „un centru agil și o circumferință elastică“ ce va permite *expansiunea* neîntreruptă a universului semantic creat (legea poetică a textului modern), așa cum ni se sugerează tot în *Pierre* (p. 79).

Această expansiune nu o dată contradictorie, negînd însăși circularitatea organică inițială, coerența interioară a operei (care nici după romantici nu e o coerență „a rațiunii“, ci o coerență „a visului“ — Novalis), se produce prin activitatea germinativă a centrului, ale cărui p r o c e s e miraculoase sînt urmărite și de Ișmail în capitolul *Invincibila armada,* un excelent exemplu de simbolism interior al romanului : prin transparența lacului încremenit în mijlocul mării, netulburat de uraganele morții declanșate de vînătorii de balene pe circumferința lui exterioară, eroul deslușește „parcă suspendate sub aceste bolți de apă,... siluetele mamelor alăptătoare, precum și cele ale balenelor care stăteau să nască“ (M.D., II, p. 117). Or balena, cum vom vedea, poate fi citită și ca o amplă metaforă a operei literare, a textului în gestație.

Metafora *operei-atol* exprimă așadar esența noii concepții despre forma artistică vie, opusă operei-mozaic, ansamblul laborios (dar în mare parte artificial) de particule moarte urmînd simetrii riguroase și principiul mecanicist al îmbinărilor ; ei îi este caracteristică *mișcarea organică, dezvoltarea, creșterea.*[16] Literatura și doctrina

estetică americană a veacului trecut a exaltat adesea, în spirit romantic, virtuțile *formei organice*, neîncorsetate, fluide, metaforic ilustrată de pulsațiile oceanului ori de curgerea unui fluviu. Whitman, bunăoară, descria oceanul ca un grandios poem, „versurile sale / fiind / valurile înspumate, avîntîndu-se și coborînd mereu,... întotdeauna în mișcare, întotdeauna asemănătoare în natura lor, dar niciodată identice ca mărime sau lungime (ritm), niciodată încheiate ori fixate în tipare, mereu sugerînd o mișcare dincolo de ele". Iar Emerson considera că „virtutea esențială a imaginației este fluiditatea..., nu înghețarea. Poetul nu se oprește la culoare sau formă, ci le citește semnificația". [17] Limba poetică nu e „o formă a artei, ci o a doua natură a poetului", care emană din ființa sa precum „o frunză din trunchiul unui copac". Poetul devine în mod necesar un dinamitard al formelor fixe, căci „fiecare nouă minte impune o nouă clasificare". Dar dacă Emerson a urmat prea puțin aceste principii în propria-i operă, alți scriitori americani, de la Poe și Melville la Whitman, au dus această *revoluție formală* pînă la capăt : multe din prozele lui Poe, spre exemplu, pot fi citite ca metafore ale răsturnării (compromiterii) vechilor structuri poetice și înlocuirii lor cu altele noi (vezi mai ales *Prăbușirea casei Usher).*

Totuși principiul libertății formale nu a luat la nici unul din acești autori forma extremă a anarhiei poetice. Alexis de Tocqueville exagerase atunci cînd socotise că „nimic nu-i este mai repugnant minții umane într-o epocă a egalității democratice decît ideea supunerii la formă", ori că „narațiunile democratice au mai mare trebuință de forme decît alte narațiuni, dar le respectă, firește, mai puțin". [18] Or tocmai Emerson își avertizase contemporanii asupra riscurilor ce decurg din ignorarea organizării formale și alunecarea în discursivismul necontrolat. Într-o țară a spațiului „sălbatec și imens" se cuvine ca geniul poetic să urmărească concentrarea expresiei și echilibrarea formelor : „Ordinea este materia supusă de spirit" ; „sînt de părere că geniul trebuie să organizeze materia poetică, ori se poate socoti pierdut".

Forma romanelor melvilliene pare să fie într-o măsură rodul inspirației spontane ori al evoluției după legi

abia perceptibile. Există indicii chiar în interiorul naraţiunilor că o asemenea metodă l-a ispitit pe Melville : Ismail afirmă la un moment dat că „există unele îndeletniciri în care metoda de lucru cea mai potrivită pare să fie dezordinea, o dezordine meticuloasă" (M.D., II, p. 141) ; iar în *Mardi* Babbalanja descrie opera lui Lombardo, poetul arhipelagului, ca fiind „un soi de somnambulism al minţii", o *scriere spontană* care are însă şi o serie de dezavantaje, întrucît elaborarea inconştientă aduce la suprafaţă „şi spumă deşartă, nu numai creaţiunile oceanului adînc" şi „orice minte genială e plină şi de fleacuri" (vezi cap. 180). Metoda *dezordinii meticuloase* este utilizată mai ales în *Mardi* unde evenimentele epice sînt adesea tratate ca simple pretexte pentru o divagaţie eseistică, întreaga carte fiind construită prin juxtapunerea (mai ales în ultima parte) unor dialoguri filozofice şi digresiuni arborescente. Căci, aşa cum va mărturisi prozatorul mai tîrziu, „cînd te apuci să scrii, oricît de hotărît ai fi să ţii drumul principal, e greu să rezişti ispitei de-a păşi pe poteci lăturalnice" *(Benito Cereno şi alte povestiri,* p. 309). De aceea majoritatea cărţilor melvilliene părăsesc tehnica naraţiunii lineare, univoce, multiplicînd traseele narative sau eseistice în *structuri polipiere (coraliene)* sau *labirintice.* Naratorii melvillieni recurg frecvent la formulele tradiţionale ale revenirii şi reamintirii din proza digresivă („Am uitat să vă spun...", „Trebuie să-l lăsăm să mai atîrne acolo, pînă vom găsi un prilej să ne ocupăm din nou de el...", „dar e timpul să manevrăm vasul şi să ne întoarcem", etc.) sau explică în detaliu cum funcţionează această metodă digresivă, bazată pe asociaţia liberă de idei.

Alteori naratorul (sau autorul) privesc ironic excesele unei asemenea metode : „Oricît de pisălog şi de discursiv am fost poate pînă acum cu poveştile mele, trebuie să mai pun la încercare răbdarea cititorului" *(Taipi,* p. 260). Sau despre *Mardi:* „O bucată de pergament mucegăit (din vreun manuscris arab de astrologie) pecetluit cu chipul unui sfinx, n-ar fi de loc nepotrivită pentru a lega în ea povestirea *Mardi*". Comparînd aceeaşi carte cu romanţul *Titan* al lui Jean Paul Richter, operă la fel de lipsită de o structură epică clasică, Melville mărturisea

într-o scrisoare : „cel mai rău lucru pe care îl pot spune pe seama ei e că *Titan* mi se pare totuşi mai bună". [19]

Dar dacă există dezordine în romanele melvilliene, aceasta este o dezordine „m e t i c u l o a s ă", o dezordine cu tîlc şi logică interioară, reproducînd pe de o parte evoluţia spontană (dar totuşi armonioasă) a formei organice, pe de alta dezordinea, eterogenitatea şi dinamismul lumii (o „lume-arhipelag"). În primul caz asistăm la tentativa scriitorului (şi a naratorilor săi) de a construi, în bună tradiţie romantică, o lume rotundă, organică, care să evolueze armonios potrivit unui principiu fertil în lumea naturală şi descris astfel de Işmail : „Ramurile cresc din trunchiul copacului ; mlădiţele cresc din ramuri ; tot astfel, din subiectele mănoase, cresc capitolele" (M.D., II, p. 43). Critica mai nouă a descoperit suficiente dovezi ale acestei intenţii formale : simetrii şi armonii, structurări subtile chiar şi în operele melvilliene aparent mai heteroclite. După Milton R. Stern, bunăoară, nu există ruptură tematică în *Mardi*, ci o modulare intenţionată de teme, o ingenioasă trecere dintr-un registru într-altul (pur narativ, alegoric, social-satiric), o continuitate marcată chiar şi la nivelul limbajului. [20] H. Bruce Franklin, pe de altă parte, consideră că principala metaforă tematică şi structurală a acestui romanţ este *ciclul* (viziunea şi expediţia ciclică), fiecare dintre personaje, dar mai ales Taji (cu rol simbolic de cometă) şi Media evoluînd pe o orbită iniţiatică în jurul unui centru (lumea-arhipelag „Mardi"). [21] Willard Thorp recunoaşte o structură riguroasă şi în *Jacheta albă*, episoadele narative, descrierile şi digresiunile alternînd într-un montaj subtil de puncte culminante şi centre de semnificaţie simbolică ce nu se suprapun întru totul pe structura cronologică de romancronică. [22] Dealtfel chiar naratorul atrage atenţia asupra acestei tehnici a montajului (vezi vol. I, p. 190, vol. II, p. 165, etc.) care acordă digresiunilor un spaţiu destul de amplu, dar întotdeauna funcţional.

În cazul romanului *Moby Dick* critica a evidenţiat structuri şi simetrii chiar mai spectaculoase. Astfel, o serie de comentatori au stăruit asupra rolului simbolic, contrapunctic al „gamurilor" (întîlnirilor echipajului de pe „Pequod" cu alte vase), ele funcţionînd ca un fel de

„mise-en-abîme", narațiuni ce profetizează deznodămîntul romanului, dar care în același timp ordonează planurile sale de semnificație.[23] Charles Olson, pe de altă parte, a remarcat influența structurală a tragediei elisabetane (mai ales shakespeariene) asupra formei acestui epos,[24] iar Walter E. Bezanson a intuit principii și procedee de organizare narativă chiar mai complexe cum ar fi *montajul* de secvențe, capitole sau forme ale discursului (povestire, scene dramatice, eseu, apolog, documentar) în care progresia narativă e asigurată de confruntarea contrapunctică a acestor grupe tematice și structurale.[25]

S-ar putea ca exegeza melvilliană din ultima vreme să exagereze atunci cînd vede peste tot organicitate și simetrie formală, poate și dintr-un sentiment de culpă pentru modul superficial în care au fost judecate pînă nu de mult aspectele formale ale operei melvilliene (o excepție notabilă : Lewis Mumford care încă în 1929 elogia structura „simfonică" din romanul *Moby Dick*, cu alte cuvinte *polifonia* la care participă diverse forme ale discursului, stiluri și idei tematice). Căci în egală măsură se poate constata desprinderea lui Melville de idealul formei organice, unitare (circulare) și adoptarea unui tip de formă mai dinamică care să recunoască caracterul fragmentar, „deschis" și discontinuu al experienței. Astfel deja în *Mardi* imaginea lumii circulare, armonioase (insula taipiană) este reconsiderată, *multiplicată* pînă ce devine o imagine a *lumii-arhipelag*, atît geografic, cît și simbolic (arhipelagul mardian semnifică metaforic mai multe lumi simultane : lumea primitivă, polineziană ; prin extensie întreaga hartă a lumii geografice ; lumea alegorică a civilizației occidentale ; lumea minții și a sistemelor filozofice) pentru a oglindi multiplicitatea realității însăși.

Prin această lume-arhipelag exploratorul melvillian nu va mai putea călători utilizînd instrumentele și strategiile tradiționale : el va recurge la „călătoria fără hartă", la expediția perpetuă ca act cognitiv. Tot atunci reflectarea lumii multiple, un „polisensuum" — cum o numește Babbalanja folosind un termen al lui Dante —, nu va mai fi posibilă decît dacă se renunță la idealul operei perfect închegate, organice. Cum va trebui să

arate atunci opera literară, ni se sugerează chiar în *Mardi*, ce conține numeroase pasaje prin care cartea se autocomentează sau își „denudează" procedeele.[26] Mai întîi arhipelagul Mardi este de mai multe ori identificat cu omonimul său, cartea care îl descrie ; capitolul 191 se deschide cu precizarea : „Ca și cînd Mardi ar fi un poem și fiecare insulă un cînt, țărmul pe care-l zăriră acum se numea Flozella a Nina, adică Ultimul Vers al Cîntului" (p. 533). Ceva mai devreme, în capitolul în care eroii cărții discută eposul lumii mardiene, *Konstanza*, scris de un poet de geniu al arhipelagului, aceeași identificare subtilă apare în discursul lui Babbalanja în apărarea poemului de acuzația că ar fi „aiurit, discontinuu și numai episoade" :

> „Dar chiar așa este însuși Mardi — nimic altceva decît episoade : văi și coline, rîuri divagînd din cîmpii, viițe întinzîndu-se zănatic peste tot, pietre și diamante, flori și scaieți, păduri și desișuri, și ici colo mlaștini și bărăganuri. Și tot astfel și lumea din *Konstanza*" (p. 495).

Această identificare, nelipsită de o notă ironică, are o dublă referință : mai întîi *Konstanza*, eposul arhipelagului Mardi, este suprapus lumii pe care o reflectă, structura lui episodică reproducînd caracterul compozit al acesteia ; mai apoi precizarea echivocă, „dar chiar așa este însuși Mardi" ne trimite la cartea melvilliană cu acest titlu căreia scriitorul îi anticipa aceeași soartă ca și *Konstanzei* lui Lombardo, fictivul poet al arhipelagului, criticat pentru faptul că nu asigurase o structură mai fermă operei sale. Astfel eroii lui Melville întrerup firul narativ din *Mardi* pentru a-și comenta (sub masca străvezie a lui Lombardo) propriul autor, ca atunci cînd ni se spune că „acesta nu știa, cînd s-a apucat de lucru, ce va deveni cartea sa. Nu s-a baricadat între planuri riguroase ; a scris fără răgaz, și astfel a coborît tot mai adînc în sine și, precum drumețul hotărît, croindu-și cale prin păduri înșelătoare, a fost în cele din urmă răsplătit pentru truda-i" (p. 493).

Totuși metoda de creație a lui Melville nu s-a întemeiat niciodată pe tipul de inspirație spontană descris mai sus, ori pe un proces al scrierii torențiale, ca în cazul literaturii lui Wolfe. Dar e adevărat că, începînd cu *Mardi,* toate romanele melvilliene vor refuza convenția formei artistice închegate, simetrice, cu un început și un sfîrșit ferm. În *Redburn,* bunăoară, episodul în care protagonistul descoperă dramatic inutilitatea ghidurilor turistice păstrate de la părintele său, care acum nu-l mai poți călăuzi prin labirintul orașului Liverpool, poate fi citit și ca un exemplu de *poetică inclusă* sau *simbolism intern* al romanului. Redburn se convinge că „lumea asta-i o lume în mișcare", în schimbare dialectică ; ca atare pedantele sale ghiduri turistice care se ambiționează să înghețe realitatea în scheme și itinerarii ilizibile, „sînt cărțile pe care se poate pune cel mai puțin temei ; și aproape toată literatura este alcătuită oarecum din ghiduri" (p. 180). În *Pierre* protagonistul respinge și mai decis convențiile literaturii, „tentativele false și pervertite de a sistematiza etern lucrurile nesistematizabile, acea neputincioasă aroganță / a scriitorilor / de a descoperi, desfășura și clasifica firele mai subțiri decît funigeii care alcătuiesc pînza complexă a vieții..." (p. 170), tentative care transformă literatura într-o formă a nesinceritățiî. Iar prezența în roman a eseului filozofic cu titlul grecesc *Ei (Dacă),* atribuit lui Plotinus Plinlimmon are valoare simbolică, comentînd însăși poetica romanului : căci acest fragment de eseu, întrerupt brusc în mijlocul unei fraze (după conjuncția care îi dă și titlul), este încă o metaforă a textului fără concluzie, a fragmentului de operă ce se cuvine să rămînă discontinuu și provizoriu, deschis multiplelor interpretări (și completări) viitoare, ca și viața. În chip similar majoritatea romanelor melvilliene (nu însă și *Pierre* care are, paradoxal, un final închis) evită sfîrșitul convențional, forma decupată riguros, întrucît (așa cum citim în *Billy Budd)* „simetria formală realizabilă în ficțiunea pură nu este chiar așa de ușor de obținut într-o narațiune care, prin însăși natura ei, are de-a face mai mult cu faptele decît cu lucrurile închipuite. Adevărul spus pe față are întotdeauna muchiile frînte" *(Benito Cereno și alte povestiri,* p. 387—388).

Se poate astfel aprecia că forma romanului melvillian reflectă viziunea scriitorului despre lume : *dinamică, deschisă, dialectică,* ea este inspirată de procesualitatea şi multiplicitatea existenţei. Totodată ea ilustrează tipul de *epos* (sau roman) *al spaţiului* descris de Wolfgang Kayser, în care accentul se pune pe succesiunea de scene, pe montajul de tablouri narative desfăşurate într-un spaţiu de amploare epopeică [27]. Legile sale de structurare sînt însă mai complexe, anticipînd „forma spaţială" a romanului modern, subtila conlucrare de planuri şi fluxuri diegetice spre o impresie unitară, simultană, spaţializată a naraţiunii (în sensul dat termenului de Joseph Frank — „Spatial Form in Modern Literature", 1949).

Romanele lui Thomas Wolfe sînt o ilustrare şi mai dramatică a tensiunii între aspiraţia spre forma organică, integratoare a naraţiunii şi impulsurile centrifuge ale geniului său, ori intuirea fluidităţii şi impermanenţei întregii realităţi. Din această confruntare s-a născut concepţia scriitorului despre forma artistică, mult asemănătoare celei a lui Melville şi tot în acelaşi mod conţinută de chiar textele romanelor sub forma unor pagini de simbolism intern sau poetică implicită.

Metoda mărturisită a prozatorului era aceea a elaborării continue, debordante, fără revizuiri (în locul revizuirilor Wolfe prefera să rescrie şi să amplifice întregul episod într-un proces descris de el însuşi ca un „potop torenţial şi de necontrolat" ori „un uragan violent") în speranţa că pînă la urmă romanul îşi va găsi singur forma adecvată. În *Povestea unui roman* ni se dezvăluie şi alte amănunte (cu o sinceritate imprudentă care a fost adesea exploatată de critică) cu privire la modul său de elaborare şi la proliferarea gigantică a manuscriselor, între care ultimul, intitulat *Tîrgul de toamnă* (din care s-au decupat *Urzeala şi stînca* şi *Nu te mai poţi întoarce acasă)* „pînă şi în versiunea sa scheletică depăşea de douăsprezece ori lungimea unui roman obişnuit şi de două ori pe aceea a romanului *Război şi pace*". [28] În acelaşi manuscris scriitorul îşi pune protagonistul, George Webber, alter egoul său artistic, să comenteze dificultăţile aparent insurmontabile ale propriei sale cariere de roman-

cier : „Am prea mult material. Acesta mă asaltează continuu... pînă ce ajung uneori să mă întreb cum Dumnezeu voi găsi un cadru pentru el, cum îi voi găsi o albie, cum am să-l fac să curgă... Uneori mi se pare chiar că n-am să mai pot scrie pentru că am să mă înec în propriile-mi secreții".

Această prolixitate primejdioasă venea, firește, din dorința cuprinderii totale a realității și a reproducerii pe parcursul unei singure scene a „întregului flux și structuri a unui episod de viață". Mai tîrziu scriitorul și-a repudiat (cel puțin parțial) această *estetică a cantității*, ilustrînd în *Urzeala și stînca* eșecul protagonistului său ca scriitor, tocmai din aceste motive. Dar ignorarea principiului *selectivității* are în cazul lui Wolfe o justificare programatică. Într-o scrisoare către Scott Fitzgerald, Wolfe se disociază polemic de scriitorii de tip „flaubertian" (între care și Fitzgerald) care *omit*, declarîndu-se adept al „includerii" (un „putter-in") : „Un mare scriitor trebuie să știe nu numai să omită, ci și să introducă... Shakespeare, Cervantes, Dostoievski vor rămîne neuitați pentru ceea ce-au introdus, tot atîta vreme cît va rămîne neuitat Flaubert pentru tot ce-a omis" [29]. Scriitorii de acest tip, adversari ai concentrării, litotei, omisiunii, sînt preocupați de însăși *forma vieții* care rareori are coerența unei intrigi bine construite. Wolfe refuză astfel schematismul tipologic și trama epică convențional delimitată, aderînd la o poetică a formei deschise, mobile, netrunchiate, în spiritul celei propuse de Melville ori de naturaliștii din descendența lui Zola.

O atare poetică explică și faptul că narațiunile lui Wolfe nu au un sfîrșit romanesc în accepțiunea tradițională, adică un final real, dincolo de convenția tipografică ; scriitorul, cum am văzut, și-a conceput narațiunile (cu excepția parțială a romanului de debut) ca episoadele unei singure „Cărți" în continuă desfășurare, un ambițios epos american structurat după alte principii decît epica tradițională (de unde și preferința sa pentru termenul generic de „carte" în locul celui de „roman"). Ca și Coleridge, unul din modelele teoriei sale poetice, sau Melville, Wolfe a intuit atît caracterul fragmentar, incomplet al percepției (viziunii) umane, cît și fluiditatea experienței,

relația intimă care există între fragmentele lumii percepute, de unde și hotărîrea lui de a evita *segmentarea* operei sale în romane închegate, bine construite.

Concepîndu-și literatura ca proces, ca flux narativ neîngrădit de compartimentări arbitrare, Wolfe a simțit însă și nevoia de a găsi formele noi, cele mai adecvate, de reflectare a acestei estetici. Prozatorul nu a îmbrățișat niciodată pe deplin idealul romantic al spontaneității, concepția organicistă după care opera își descoperă singură forma și structura vie : dovadă nenumăratele sale proiecte epice, planuri de organizare ale romanelor, caiete și registre de material documentar — catalogat și distribuit pe diferite unități tematice, pregătind elaborarea viitoarelor cărți. Întreaga sa carieră poate fi rezumată (așa cum o face chiar prozatorul în *Povestea unui roman*[30]) „ca o traiectorie ce-a debutat într-un vortex ametitor și un haos creator, ca să evolueze apoi încet, prin nesfîrșită confuzie, trudă și incertitudine, spre clarificarea și articularea unei structuri și ordini formale".

În primă instanță proza lui Wolfe se organizează în ample secvențe narative, „scene" sau „momente" cum le numește autorul, adică decupaje semnificative din viața protagonistului ori tablouri murale din existența mai largă a Americii. Ele sînt tratate ca niște fragmente de viață, dislocate din fluxul ei neîntrerupt, și ca atare ordinea lor în narațiune (în afara unei cronologii, și ea destul de liberă) nu este prea riguroasă. Așa se întîmplă mai ales în ultimele două „cărți", mai puțin preocupate de a contura o narațiune a eroului, cît de a prezenta o succesiune de decupaje reprezentative, generice, din existența americană (în manuscrisul scriitorului ordinea lor fiind aparent întîmplătoare). Evident că o asemenea organizare (sau lipsă de organizare în sens tradițional) a fost adesea criticată de exegeza americană ca un insucces al scriitorului ; nu s-a sesizat caracterul programatic al structurării de acest tip, modul în care ea reflectă concepția scriitorului despre funcțiile percepției și memoriei afective ; căci, de vreme ce toate narațiunile lui Wolfe sînt recuperări ale timpului pierdut, ele nu pot avea decît forma succesiunii de „momente" disparate,

ipostazieri fragmentare ale „multiplelor fețe ale timpului", smulse uitării și reconstituite în cele mai mici detalii.

Tehnica recuperării momentelor de viață (și *structura secvențială* care îi corespunde) este aplicată deja în romanul de debut unde de pe prima pagină ni se explică cum „fiecare din noi reprezintă toate sumele pe care nu le-a socotit", toată istoria trecută, și „fiecare clipă este rodul a patru mii de ani" ; ca atare, narațiunea ce urmează pe întinderea a 720 de pagini este „o asemenea clipă decupată din fluxul vieții", la rîndu-i alcătuită din momente subordonate, din secvențe și „chipuri uitate" ale trecutului. Mai tîrziu, în *Urzeala și stînca* prozatorul își justifică din nou metoda recuperării momentelor de viață („încă unul din milioanele de chipuri uitate ale timpului" — p. 580) ca fiind singura capabilă să descifreze multiplicitatea infinită a experienței : „fluviul vieții și al timpului ne curge printre degete, și cu toată foamea și dorința noastră neostoită, noi nu reușim să reținem decît momente fulgurante, unul cîte unul..." (p. 631).

Dar *fragmentarismul* care rezultă dintr-o asemenea tehnică a rememorării precum și din decuparea unor scene și tablouri reprezentative (mai ales în ultimele două cărți) din existența americană, este depășit de prozator printr-o relaționare abilă a fragmentelor narative într-o structură de adîncime. Astfel, de vreme ce „fiecare clipă e o fereastră către timpul deplin" *(Privește, înger, către casă*, p. 33), narațiunea va putea face saltul de la circumstanțial și individual la general, reintegrînd pe această cale momentul în fluxul întregii istorii, secvența în bogăția de forme ale existenței. În același timp structura episodică a cărților lui Wolfe își va redescoperi coerența și chiar organicitatea în planul de adîncime al temelor, motivelor și situațiilor (imaginilor) simbolice, reiterate și amplificate retoric. Am văzut cum Wolfe a intenționat de la bun început să distileze „o legendă centrală" din materialul epic, cu rol structurant în economia cărților sale ; o asemenea *legendă* este căutarea unui tată, a unui cămin și a unei autorități sociale de către exploratorul american *(Timp și fluviu, Nu te mai poți întoarce acasă)*, ori întîlnirea inocentului provincial cu orașul nordului *(Urzeala și stînca)*, ori seria căutărilor existențiale

și simbolice, precum aceea a unei „pietre, frunze, uși neaflate", „a marii limbi uitate și a potecii pierdute spre cer" ce revine ca refren structurant în toate romanele lui Wolfe. Tot astfel sînt reluate în refren scene întregi sau tablouri (privelişti) recuperate din fluxul memoriei și al existenței proteice a Americii, repetate ca niște veritabile leitmotive unificatoare. În *Povestea unui roman* scriitorul, vorbind despre modul cum funcționează memoria sa afectivă, rezumă cîteva asemenea leitmotive sau scene americane reprezentative :

> „Stînd pe un pod, imaginea unui pod vechi de fier peste unul din rîurile americane, uruitul trenului trecînd de-a lungu-i ; înfățișarea malurilor glodoase de dedesubt ; curgerea lentă, galbenă, îngroșată a rîului ;... ori zvonul cel mai singuratic și mai obsedant din cîte cunosc, zgomotul unei căruțe cu lapte pătrunzînd pe o stradă americană la ivirea zorilor, tropotul lent și stingher al potcoavelor pe caldarîm, clinchetul sticlelor, o vorbă șoptită cu voce gravă calului și apoi tropotul alene al copitei grele pe caldarîm risipindu-se în tăcere, și iar tăcerea și cîntul unei păsări înfiripîndu-se în pustiul străzii" [31]

Asemenea scene reprezentative se repetă canonic, în variante infinite în prozele lui Wolfe, fie reconstituite impresionist, fie prelucrate retoric, conferind narațiunilor o structură aproape muzicală de poem polifonic în care episoadele intră în relații armonice sau de contrapunct, sînt dezvoltate în paralel, modulate și sintetizate în refrenul simbolic. Reluarea ostentativă a aceloraşi scene de la o carte la alta are darul de a unifica romanele, de a le plasa într-o zodie a inevitabilului sau a mitopoeticului, a prozei pure care repetă ritualic mereu aceleași reprezentări originare, deconspirîndu-și procedeele. Alteori se poate vorbi de o structură poematică a capitolelor, de dispunerea strofică a motivelor și scenelor pe suite de secvențe, procedeu ce anticipează unele experimente din romanul american contemporan (Kurt Vonnegut, Donald Barthelme, Richard Brautigan) sau eu-

ropean (Michel Butor). Dealtminteri intențiile scriitorului în această direcție au fost deja sesizate de unii comentatori, bunăoară de John S. Barnes care în 1945 a publicat pasaje din prozele lui Wolfe în formă de poem, sub titlul *A Stone, a Leaf, a Door (O piatră, o frunză, o poartă).*

Dar și în cazul lui Wolfe i d e a l u l *formei organice* (afirmat clar în capitolul „Inelul și cartea", o sinteză de poetică inclusă în *Urzeala și stînca:* „Marile opere artistice sînt inevitabile de la conceperea lor. Fiecare este un singur act evolutiv, inexorabil în unitatea sa organică") intră — cum lesne s-a putut constata — în tensiune dialectică cu intuirea de către prozator a fluidității experienței și fragmentarismului percepției, și, ca atare, cu însuși dezideratul creării unei *forme dinamice, deschise, euristice.*

Se poate aprecia că Melville și Wolfe, prin experimentele formale întreprinse în romanele lor, se apropie în chip semnificativ de teoriile moderne ale *formei literare* (mai cu seamă cele fenomenologice ori neoretorice). Ne gîndim în primul rînd la *Filozofia formelor simbolice* a lui Ernst Cassirer (1923 — 1929) care, pornind de la *Critica rațiunii pure*, dar și de la unele sugestii ale școlii romantice germane (Herder, Goethe) redefinește conceptul formei, văzînd-o ca o emanație în timp („Forma nu aparține doar spațiului, ci și timpului, și trebuie să se afirme în temporalitate" [32]) a „funcției simbolice" prezente în toate compartimentele culturii. Limba, gîndirea mitică, științele exacte, arta, trăiesc toate într-un univers specific de imagini, care însă nu este doar reflectarea realității percepute empiric, ci și o creație independentă a fiecărei din aceste activități umane, potrivit unor principii interioare de organizare și structurare a materiei.[33] Funcția simbolică, formatoare, acționează permanent năzuind să transforme „lumea pasivă a impresiilor în care spiritul este prizonier, într-o lume care este expresia pură a lumii spirituale".[34]

O concepție apropiată, și tot de pe poziții fenomenologice, formula la noi Victor Iancu încă în 1933 (vezi teza sa *Die Bedeutung der Form in der Aesthetik*, tra-

dusă fragmentar în revista „Saeculum"). Pentru esteticianul român „Forma este înainte de toate o unitate de ordine. 2. Ea se afirmă ca un corelat al materiei sau al unui conținut... 3. Ea este un principiu și 4. Este o funcție".[35] În fine, trebuie să amintim aici contribuția neoretoricianului Kenneth Burke la teoria modernă a formei, poziția sa fiind mai aproape de spiritul și viziunea marilor romancieri americani care au scris eposul acestei națiuni. Burke, debutînd el însuși ca scriitor și membru al „generației pierdute" interbelice, a părăsit curînd estetica formalistă a acestuia, redefinind forma literară încă în *Counter-Statement* (1931) nu ca un atribut constrîngător, un scop în sine, ci ca „un mod de trăire al experienței", de confruntare a imaginației cu lumea, de satisfacere a unor cerințe spirituale: „Forma este o incitare și o satisfacere a dorințelor. O operă are formă în măsura în care o parte a ei îl face pe cititor să anticipeze partea următoare, satisfăcîndu-l prin succesiunea de evenimente".[36] Citim aici o definiție a formei funcționale, dinamice, retorice, opusă formei „estete", geometrice, ori formei tradiționale a unei narațiuni. Teoreticianul și-a ilustrat singur teoria scriindu-și unicul roman, *Towards a Better Life (Spre o existență mai bună,* 1932) nu ca o istorisire închegată, ci ca o „serie de epistole și declamații" în care autorul „se lamentează, jubilează, conjură, admonestează, proferează invective și aforisme" (din introducerea cărții).

Înțelegînd forma nu ca un dat, o normă, un model static, ci ca o activitate, o funcție „unificatoare și organizatoare", în spiritul definițiilor de mai sus, rămîne să stabilim ce anume suplinește această funcție în proza lui Melville și Thomas Wolfe. S-ar părea că un prim mod de organizare și structurare este oferit de plasarea în centrul narațiunilor a unei conștiințe înregistratoare, a unui erou-martor (narator), dar acesta nu face adesea în romanele celor doi scriitori decît să-și reflecte neputința de a percepe coerent lumea și de a organiza povestirea dincolo de reconstituirea fragmentară, pe „momente" a realității. De aceea ambii scriitori renunță nu o dată la acest „punct de vedere" obiectiv în prozele lor,

retrăgîndu-şi naratorul şi continuînd naraţiunea pe cont propriu, divulgînd ironic inocenţa şi incredibilitatea naratorului.

O altă modalitate, remarcată de Daniel G. Hoffman [37], este aceea a organizării naraţiunii nu prin evenimente sau caractere, ci pe baza evoluţiei dialectice a ideilor implicate în povestire, după modelul dialogurilor platoniciene (adevărul fiind descoperit euristic într-o confruntare a punctelor de vedere, o dezbatere sofistică sau o naraţiune parabolică). Este adevărat că literatura lui Melville şi Wolfe ilustrează tipul de *roman al descoperirii şi cunoaşterii,* „forma progresiei silogistice" (K. Burke), epistemologic în care se pune accentul pe problematizare şi dezvăluirea treptată a sensurilor lumii. S-a constatat, bunăoară, că proza melvilliană a fost influenţată de procedeele şi forma predicii emersoniene, a apologului şi eseului în tradiţia lui Montaigne, Hazlitt, a eseiştilor „metafizici" din secolul XVII (Robert Burton, Thomas Browne), şi a celor romantici (Carlyle, De Quincey). Dar, cum arată şi Tzvetan Todorov, tipul de naraţiune (numită de el „ideologică") în care o regulă abstractă sau o idee produce diferite peripeţii, acţiunile fiind relaţionate prin intermediul unor formule abstracte, are o slabă „forţă formatoare" (structurantă). [38] Tema epistemologică, căutările euristice ale adevărului, nu sînt integrate prea ferm în economia de ansamblu a romanelor lui Melville şi Wolfe, iar atunci cînd sînt totuşi integrate faptul se datorează unui agent structurator mai puternic decît simpla „peripeţie" a ideilor.

Considerăm astfel că funcţia structurării şi organizării în proza lui Melville şi Wolfe este îndeplinită de un tip de *discurs figurativ, mitopoetic,* care „prelucrează" fluxul narativ, simpla succesiune a evenimentelor ori reconstituirea impresionistă, îmbogăţind naraţiunea cu o structură de adîncime, de *natură retorică* (în sensul precizărilor lui Kenneth Burke), cu o reţea de motive simbolice unificatoare.

Critica americană a remarcat adesea caracterul retoric al literaturii lui Melville şi Wolfe (ori al altor prozatori americani ca Faulkner, Frank Norris, Steinbeck etc.) reducîndu-l însă la manifestări *negative* precum arti-

ficialitatea stilului, grandilocvență, discursivitate. Încă primii recenzenți ai lui Melville îi reproșau prozatorului stilul bombastic, livresc și artificiul retoric, detectate chiar și în *Moby Dick*, descrisă de un comentator ca o „doză uriașă de argou hiperbolic, sentimentalism dulceag și bolboroseală tragicomică" cu un erou ce „aiurează cu ceasurile într-un limbaj împrumutat de la Rabelais, Emerson și din revistele transcendentale." [39] Dar și mai tîrziu, în timpul reconsiderării critice a scriitorului în anii 1920, Leonard Woolf era de părere că Melville „scrie în cea mai execrabilă limbă engleză", într-un „stil repetitiv și torențial, cu propoziții interminabile" presărate cu punct și virgule, un stil al grandilocvenței fabricate. [40] Iar mai recent R. P. Blackmur reduce aproape în întregime literatura melvilliană la caracterul ei discursiv, la stilul expozitiv, asertiv, ce se substituie după critic prezentării dramatice a evenimentelor, mult mai firească într-o narațiune.

În chip similar critica wolfeană a remarcat adesea caracterul retoric al prozelor sale, reducînd stilul discursiv la manifestări exterioare : pirotehnii verbale extravagante (apostrofe, incantații, exortații grandilocvente), serii adjectivale pleonastice, încercări de „a supune cititorul prin cadența insistentă a frazelor paralele", a „consoanelor stridente". [41] Wolfe era considerat astfel a fi ilustrarea perfectă a dictonului lui Hemingway, „ai să pierzi sensul dacă încerci să vorbești despre el", un generator infatigabil de cuvinte, o uriașă forță a naturii precum acel geiser sub care scriitorul însuși plasase următorul autocomentariu ironic : „Portret al autorului în două milioane de cuvinte". [42] Totuși au existat și comentatori care nu au redus retorica debordantă a scriitorului la o simplă „materie placentală", recunoscîndu-i pînă la un punct funcția de a „sugera un sens, o universalitate", de „a articula inefabilul, aspectele transcendente ale scenelor pe care cititorul le-ar putea scăpa din vedere". [43]

Dar nici unul din exegeții operei melvilliene sau wolfiene nu au observat faptul că stilul discursiv (retorica figurativă) are un rol multiplu în economia romanelor : structurant, euristic (de explorare a sensurilor

lumii) și epopeic-amplificator. Pe această cale narațiunea își adaugă o rețea subiacentă de sensuri unificatoare care îi restituie organicitatea, coerența interioară : atît coerența (coeziunea) în plan *orizontal* (între segmentele narațiunii), cît și în plan *vertical*, între nivelele ei. Melville și Wolfe au recurs la acest tip de discurs figurativ cu virtuți structurante din insatisfacția nutrită de amîndoi față de metodele realismului tradițional, mimetic și univoc, ce nu mai putea oglindi noua conștiință a multiplicității dialectice a experienței. În cazul lui Melville era vorba mai ales de refuzul realismului „grafic", epidermic, practicat de unii prozatori ai veacurilor XVIII și XIX în numele veridicității absolute (și atribuit uneori, în chip de elogiu, și scrierilor de început ale lui Melville de către acei recenzenți ce vedeau în ele doar documentul aventurilor marine ale scriitorului). De aceea Melville recurge, începînd cu *Mardi,* la *forma romanțului,* susținut de o structură de tip retoric-figurativ, specie ce-i putea oferi numeroase avantaje (libertăți) de ordin formal sau diegetic: spre exemplu posibilitatea prelucrării și „intensificării simbolice" a realității în locul prezentării ei strict mimetice.

Wolfe, la rîndu-i, putuse constata impasul metodelor epice tradiționale (mai ales a celor naturaliste) în secolul nostru, acestea supunînd realitatea unei structuri convenționale, trunchiatoare. Aproape în aceeași măsură ca și Melville, el a resimțit absența unor structuri romanești mai flexibile, mai dinamice, a unui tip de discurs literar mai adecvat experienței. Acest nou limbaj și agent structurant avea să fie găsit de ambii scriitori în formele *retoricii (discursului) figurativ,* ca generator de semnificație și structură, într-un proces al evoluției organice de la imagine la simbol, de la simbol la configurația tematică, de la aceasta la „legenda" epopeică unificatoare. [44]

CAPITOLUL II

DIALECTICA STILULUI RETORIC-FIGURATIV ÎN ROMANELE LUI MELVILLE ŞI WOLFE

1. ÎN CĂUTAREA UNUI NOU LIMBAJ ROMANESC

Melville este, în cuvintele lui Charles Olson, „un original, un începător. Un iniţiator.“ [1] În 1851, cînd se publica eposul *Moby Dick*, romanul american şi european îşi mai căutau încă formele cele mai adecvate, o poetică. Oscilînd între un clasicism întîrziat, un romantism eclectic şi un realism *sui-generis*, literatura americană a veacului XIX simţea nevoia unor clarificări estetice, precum şi a descoperirii unui limbaj literar propriu, a unui „mit“ american original. Eseul *Cărturarul american*, veritabil manifest al acestei generaţii de întemeietori în frunte cu Emerson, formula dezideratul creării unor noi forme literare (naţionale) în locul celor tradiţionale (europene) epuizate. Scriitorul, în postura unui „Adam în grădina raiului, «trebuia» să numească cu nume noi toate jivinele cîmpului şi pe toţi zeii cerului.“ (această misiune avea să fie elogiată şi mitizată de opera poetică a lui Walt Whitman). Ampla mişcare a *simbolismului american* inaugurată de Emerson era dealtminteri o asemenea tentativă de a defini atît o nouă teorie a percepţiei şi a reprezentării literare, cît şi o concepţie modernă asupra limbajului poetic.

Emerson fusese de la început fascinat de arta oratoriei, considerînd că o cultură naţională se poate maturiza numai prin elocinţă şi că o naţiune democratică trebuie să iubească în mod deosebit declamaţia şi pe artiştii ei. Noua democraţie americană redescoperea retorica după îndelunga ei criză în cultura occidentală, criză declanşată — după spusele lui Tacit (vezi *Dialogul oratorilor)* odată cu primele restrîngeri ale libertăţilor democratice, în vremea lui Pompei. Teza lui Tacit, care lega progresul retoricii de existenţa unor structuri sociale democratice şi flexibile, părea astfel să se confirme.[2]

Dar Emerson descoperise şi faptul că elocinţa este generatoare de noi semnificaţii (îmbogăţind sensurile individuale ale cuvintelor) prin colocarea termenilor, prin interrelaţionarea contextuală a cuvintelor ; el repunea astfel în drepturi o parte esenţială a edificiului retoric, *inventio*, multă vreme neglijată în favoarea lui *elocuţio* (discursul frumos, ornamentat) :

> „Gîndurile alăturate generează un sens mai larg, iar indivizii combinaţi în mod artificial au în plus faţă de forţa lor obişnuită, o forţă colectivă. Uscatul e alcătuit din multe insule, statul din mulţi oameni, poemul din multe idei poetice, fiecare din ele la rîndu-le umplînd întreg cerul poetului, fiindu-i ziuă şi Fiinţă deplină". [3]

Intreaga literatură americană, încă din vremea Revoluţiei, se apropiase de procedeele discursului retoric, apologului sau declamaţiei, elocinţa constituind o veritabilă tradiţie (unica dealtfel) a acestei literaturi în formare, alunecînd uneori în excesele grandilocvente sau burleşti parodiate mai tîrziu. Deja Cooper ilustrează acest stil retoric ezitînd între subtilitatea percepţiei simbolice şi procedeele retoricii bombastice. Mai tîrziu Hawthorne şi Melville au elaborat un tip de „limbaj vîscos... marcat de o conştientă arhaizare şi amplificare grandilocventă" (cum îl descrie Edmund Wilson [4]), o limbă literară în mare parte artificială, livrescă, dar nelipsită de virtuţi poetice, care avea să devină limba întregii literaturi a epocii.

Aspirînd la crearea unei mari literaturi americane şi a unui nou limbaj literar specific (ceea ce îl făcea să elogieze în eseul *Hawthorne şi muşchii săi* nu doar pe Hawthorne, dar şi pe un mediocru autor contemporan de epopee), Melville asimilează un impresionant număr de cărţi şi experienţe literare, supunîndu-le apoi unui proces al prelucrării, al topirii şi distilării (descris metaforic în cap. „Cazanele" din *Moby Dick),* pentru extragerea unui stil propriu. Metoda fusese descrisă şi în capitolul „Visele" din *Mardi,* o adevărată parabolă a naşterii conştiinţei sale artistice într-un efort al *sintezei cul-*

turale, al reunirii variatelor influențe (să remarcăm apropierea între acest sintetism practicat de Melville și dezideratul creării unei „simfilozofii" sau „simpoezii" prin întrunirea virtuților mai multor creatori de geniu, formulat de Friederich Schlegel). În torentul de nume invocate aici (de la Homer și Ossian, la Petrarca, Milton sau Vergiliu) pe prim plan se situează creatorii marelui epos al lumii.

Dar Melville era atras în egală măsură de prozatorii barocului retoric din Anglia veacului XVII (Thomas Browne, Robert Burton, Jeremy Taylor), ori de romanticii (Carlyle, Coleridge, De Quincey, Jean Paul Richter) care au dezvoltat în continuare tradiția retoric-poetică a secolelor precedente, recurgînd adesea la *metafora barocă* („concetti", „conceit") și imaginația „metafizică", simbolizantă. Cu puțin înainte de a începe elaborarea eposului *Moby Dick*, scriitorul descoperă spre exemplu stilul discursiv, retoric al lui Thomas Browne, ce se întemeia pe cultivarea proprietăților muzicale ale limbii (ritmuri subtile, rime interioare, valențe incantatorii sau rapsodice) și pe bogăția de sugestii simbolice sau livrești ce exploatau relația analogică între lumea fizică și cea spirituală.

Cam tot atunci Melville se apropie decisiv de literatura lui Carlyle, care îi sugerează atît metoda acumulărilor livrești, silogistice (ca în bogatele „Etimologii" și „Extrase" literare ce deschid romanul Balenei Albe, după modelul lui *Sartor Resartus* al lui Carlyle), cît și folosirea exortației și intensificării retorice, a limbajului figurativ care — în pofida unor lunecări ocazionale în pur discursivism ori obscuritate — pot valorifica conștiința semnificației simbolice a lucrurilor (potrivit dictonului lui Carlyle, „toate lucrurile vizibile sînt embleme...").

De Quincey, pe de altă parte, îi oferă prozatorului un model al stilului elevat romantic, întemeiat pe cadențe sonore, acumulări surprinzătoare de metafore, exploatarea resurselor fonetice și semantice ale cuvintelor (prin cultivarea frecventă a calamburului, a „pun"-ului specific englez, a acelui „wit" metafizic admirat de Th. Browne); ele rămîn însă adesea elemente ornamentale,

de suprafață. O influență mai adîncă asupra lui Melville o are retorica grandilocventă a creatorilor de epos, Milton și Camöens, utilizată ca instrument al elevării subiectului și al proiectării experienței istorice și sociale contemporane în ample construcții epopeic-simbolice (Milton rămîne de altfel, cum am văzut, arhetipul poetului-gînditor pentru toată literatura americană transcendentală a secolului al XIX-lea).

Dar literatura melvilliană a resimțit în primul rînd influența deosebit de fertilă și stimulatoare a dramei elisabetane, shakespeariene. Pentru moment să reținem lecția de elocință dramatică pe care o oferă marile monologuri shakespeariene și pe tiparul cărora sînt modelate toate discursurile personajelor melvilliene, de la Ahab la Pierre și chiar Șarlatanul. Ecouri ale imagisticii sau stilului de declamație shakespearian sînt integrate în toate operele de maturitate ale scriitorului american: solilocviul lui Ahab în fața capului de balenă, scena furtunii din *Moby Dick,* diversele momente ale interludiului comic în *Moby Dick, Pierre, Șarlatanul,* ecouri (care merg pînă la reproducerea imagisticii, limbii, sintaxei shakespeariene) din „Lear" în capitolul „Cavaleri și scutieri" din *Moby Dick,* din „Hamlet" în *Pierre,* din Timon în *Pierre* și *Șarlatanul.*[5] Shakespeare i-a oferit lui Melville înainte de toate un vocabular (și un stil) poetic amplu, adecvat transcrierii retorice a pasiunilor titanice, precum și imaginația simbolică evoluată, dar cu rol dublu în declamația shakespeariană, deopotrivă grav și comic (prin cultivarea ambiguității semantice, a jocului de cuvinte și a batosului, insinuat treptat în cele mai patetice discursuri și monologuri).

Thomas Wolfe s-a apropiat de aceleași modele retorice ca și Melville dintr-o similară conștiință a absenței (chiar și în secolul XX) a unei tradiții, unui plan structural și a unui stil valid pentru marele roman american. Ca atare misiunea de primă urgență a scriitorului american este „descoperirea unui întreg univers (romanesc) și a unui limbaj complet" *(Povestea unui roman,)*[6] sau, așa cum mărturisește Wolfe într-o schiță de jur-

nal de călătorie („Passage to England") „modelarea în proza engleză a unui stil personal și distinct". Drept care Wolfe procedează la studiul atent al scriitorilor elocvenți și retorici, de la Milton, Burton, Browne, la De Quincey (elogiat în mod deosebit de scriitor). Urquhart, mai apoi Conrad și Joyce. Shakespeare și mai ales De Quincey sînt întotdeauna primii pe lista prozatorului în ceea ce privește modelele stilului său retoric, bogat în sugestii poetice și livrești, recurgînd la dicția elevată a poeziei, la ritmuri rapsodice sau incantatorii. Apropierea de Milton, pe de altă parte, se recunoaște la o lectură atentă în numeroasele ecouri din poezia sa (începînd cu titlul primului roman, *Privește, înger, către casă,* extras din elegia *Lycidas* mergînd pînă la exclamații și apostrofe retorice de tipul „Milton, s-ar fi cuvenit să trăiești în vremea noastră").

Pe această cale Wolfe ajunge să-și elaboreze un stil de proză comparabil cu cel al lui Melville, exuberant, spontan, grandilocvent sau rapsodic, torențial, nu odată în dezacord cu moda stilistică a vremii (cultivarea expresiei eliptice, impersonale, a sugestiei poetice în locul confesiunii). Interesul pentru retorică descinde însă în egală măsură din tradiția extravagantă și ornamentală a oratoriei (mai ales politice) a sudului american, cu frazeologia ei răsunătoare și predilecția pentru seria de adjective multisilabice. Prin stilul retoric și rapsodic Wolfe ilustrează convingător caracteristicile prozei americane a sudului, caracteristici continuate apoi și de prozatorii contemporani ai acestei zone culturale, de la Robert Penn Warren la Carson McCullers și William Styron. Plăcerea exprimării elaborate și elocvente o moștenește prozatorul chiar din familie : întîi din partea părintelui său, iubitor al tradiției literare romantice (Shakespeare, Coleridge, Carlyle, Gray), al retoricii politice a sudului, precum și al alocuțiunilor ditirambice și seriilor elaborate de invective proferate la adresa celorlalți cu satisfacția estetică a unor „epitete clasice" ; dar și din partea mamei sale, a familiei ei de munteni sudiști, caracterizați de voluptatea neobișnuită a fabulației și a exprimării ornamentate. După modelul lor scriitorul își construiește

toate personajele, *tipuri orale,* fără excepție, volubile și grandilocvente chiar și în erotică. Dar tot astfel este întreaga proză wolfeană, alcătuită din lungi discursuri-monolog ale naratorilor, împestrițată cu vocabule reținute de prozator din lecturile sale intense, cu serii metaforice aproape stereotipe, repetate ca niște formule recitative într-un veritabil epos bardic.

În acest fel, cum observă și criticul Alfred Kazin, proza lui Wolfe prelungește în veacul nostru ilustra tradiție retorică de la Cooper și Melville la Whitman, cu rădăcini adînci în proza „pionierilor" literaturii americane, Davy Crockett și John Appleseed.[7] Departe de a fi doar o „materie placentală", exterioară romanelor, stilul retoric îndeplinește în proza wolfeană, ca și în aceea melvilliană, o serie de funcții esențiale în construirea și organizarea narațiunii.

2. FUNCȚIILE STILULUI RETORIC

a) Cea mai evidentă este funcția *amplificării eroice* și *elevării epopeice* a subiectului. Mai ales atunci cînd reflectă misterul timpului cosmic și amploarea spațiului, proza melvilliană recurge la hiperbola livrescă și stilul rapsodic, ditirambic (în maniera lui Browne) ca în această descriere a balenei albe :

> „Cine s-ar putea lăuda cu un arbore genealogic ca acela al leviatanului ? Harponul lui Ahab făcea să curgă un sînge mai vechi decît cel al faraonilor ! Pe lîngă leviatan, Matusalem pare un biet școlar. Mă uit în jur și am sentimentul c-aș putea da mîna cu Sem. Mă apucă groaza cînd mă gîndesc la spaimele indicibile răspîndite de balenă încă înaintea epocii mozaice, spaime care, existînd de-o veșnicie, vor dăinui negreșit și după scurgerea tuturor erelor omenești" (M.D., II, p. 273).

Prin apelul continuu la acest tip de retorică hiperbolică, expediția de pe Pequod devine o călătorie eroică, arhe-

tipală, de supunere a spațiului și de explorare a lumii. Pe calea intensificării retorice Melville ajunge astfel să scrie o mare epopee, o sagă americană în care „propriul său mit, mai crud ca existența, este cel al spațiului". [8]

Pe fondul acestei epopei se mișcă personaje statuare, titanice, shakespeariene, elevarea lor producîndu-se tot prin intervenția stilului retoric. Credincios unei gîndiri democratice, Melville înnobilează ginta acelor „golași indieni din Nantucket, ce trăiau ca niște sihaștri" și care, „pornind pe mare de pe mușuroiul lor de furnici, năpădiră și cuceriră lumea fără de hotar a apelor". În acest caz procedeul amplificării retorice are un dublu rol : acela de a augmenta destinele personajelor melvilliene, sugerînd statutul lor eroic, legendar (vezi și numele mitic-arhetipale ce le sînt atribuite : Ahab, Ișmail, Feddalah, Bidad, mai tîrziu Billy Budd, Pierre, China Aster etc.) ; pe de altă parte acela de a conferi credibilitate pasiunilor lor titanice și tragice. Se va observa cum toate aceste personaje de excepție recurg în vorbirea lor la o retorică elevată, eroic-epopeică, modelată după marile monologuri din tragediile shakespeariene, ori după limbajul arhaizant și solemn al Bibliei (eroii melvillieni descinzînd, firește, din tipologia puritanismului american, identificîndu-se perfect cu ea în cazul lui Ahab, bunăoară). În capitolul XVI, „Corabia", Melville interpolează o veritabilă pledoarie pentru legitimitatea acestei metode a intensificării și amplificării retorice, a elevării tragic-epopeice a unor existențe umile, mai cu seamă atunci cînd personajele înseși se susțin cu un asemenea limbaj grandilocvent, de proveniență biblică :

> „Există printre ei unii care, deși botezați cu nume biblice — o modă ciudat de răspîndită pe insulă — și deși deprinși încă din fragedă pruncie *să pronunțe cu un accent patetic unele expresii ale jargonului quaker,* ajung, ca urmare a existenței lor aventuroase și cutezătoare, să-și adauge... mii de trăsături de caracter străinii, vrednice de un viking scandinav sau de un poet păgîn din Roma antică. Iar cînd aceste trăsături se îmbină cu o

> forță naturală superioară, cu un creier perfect și cu o inimă mare; cînd omul respectiv a căpătat, în virtutea unor ceasuri de veghe nocturnă în liniștea și-n pustietatea celor mai îndepărtate mări... deprinderea de-a gîndi într-un fel independent și original, ...și ajungînd astfel cu ajutorul unor întîmplări prielnice, să învețe o limbă *temerară, elevată și nervoasă* — atunci omul acela devine unic într-o nație întreagă, o făptură puternică și păgînă, menită unor roluri de un nobil tragism". (M.D., 1, p. 127).

Proza melvilliană e o aventură în căutarea acestei „limbi temerare, elevate și nervoase", adecvate solemnității unui epos modern; epos democratic, însă, întrucît toate personajele sale sînt recrutate din existența comună a Americii. În extrasul de mai sus, precum și într-un capitol precedent („Nantucket") asistăm la demonstrația *transpunerii* acestor realități comune în faptul eroic, legendar, prin procedeul elevării retorice și introducerea unui stil solemn, rapsodic ori elegiac, reproducînd cadențele ample ale versetului biblic și grandilocvența discursurilor shakespeariene. Dar dacă un atare stil ni se pare potrivit în cazul personajelor epopeice, el nu mai convinge atunci cînd este atribuit unor personaje inferioare, tragigrotești (începînd cu *Pierre*), a căror exagerbare verbală devine ridicolă. Dealtfel tocmai în acest mod prozatorul atrage atenția asupra riscurilor ce însoțesc oralitatea și vocația retorică a tipului de *erou occidental*, individualist și arhaic, opus arhetipului oriental, pasiv și mut (Feddalah, Bartleby, „mutul în alb" din *Șarlatanul*, etc.) [9]

În proza lui Wolfe stilul retoric participă în același fel la amplificarea eroică a fiecărui eveniment sau personaj, într-o tehnică pe care Leo Gurko o numește a „gigantismului", a viziunii umflate și a inflației de cuvinte. [10] Tendința supradimensionării și exagerării hiperbolice a realității, decurge din temperamentul expansiv al prozatorului, ispitit mereu de dimensiunea sublimului și grandiosului. De aceea în romanele sale toate evenimentele cotidiene ale vieții, somnul, mînca-

tul, călătoria, iubirea, sînt amplificate în pasaje memorabile de proză rapsodică pentru a deveni veritabile întîmplări legendare într-o cronică a existenței eroice a umanității. Dar Wolfe recurge în egală măsură și la tehnica opusă, aceea a *miniaturizării* (ironice, de cele mai multe ori), deprinsă de la Swift și Joyce, ca în celebrele pasaje ale reîntoarcerii lui W. O. Gant din lunga sa călătorie spre California, cînd Altamont-ul i se pare un oraș liliputan, meschin în dimensiunile sale provinciale (*Privește, înger, către casă*, capitolul 7). În *Urzeala și stînca* acest procedeu al diminuării retorice se aplică mai larg realităților din Carolina de Nord, pentru a accentua contrastul simbolic cu megalopolisul nordului. În acest fel aproape nici un detaliu al realității nu își păstrează proporțiile originare, el fiind fie amplificat eroic, fie miniaturizat, de fiecare dată prin procedeele stilului retoric.

Locvacitatea este, firește, și o caracteristică fundamentală a eroilor wolfieni, manifestarea lor cea mai obișnuită. Ca și în cazul lui Melville, care face credibile discursurile personajelor sale punîndu-le în relație cu tradiția retorică și solemn-arhaizantă a puritanilor din nordul Americii, Wolfe întemeiază verva oratorică și exprimarea grandilocventă a eroilor săi pe o tradiție retorică similară, de astă dată a sudului american. Atît W. O. Gant, în primele cărți, cît și Bascom Pentland în *Timp și fluviu* se mîndresc cu capacitatea de a-și epata interlocutorii cu s e r i i de cuvinte răsunătoare ce „înnoadă coada limbii engleze" ; în vreme ce protagoniștii Eugene Gant sau George Webber sînt tipuri eminamente orale (și în erotică), oscilînd dramatic între momente de jubilație sau agonie verbală, retoricizate ambele în egală măsură. Prin discurs și exacerbare retorică eroii (și autorii lor) încearcă înainte de toate să-și definească stările, trăirile, relațiile complicate cu lumea înconjurătoare, vag intuite, niciodată explicite.

b) Astfel a doua funcție fundamentală a stilului retoric este aceea *euristică, explorativă* a sensurilor lumii, pe calea retoricii sugerîndu-se ceea ce nu se poate prezenta dramatic prin caracter și acțiune, nu se poate ex-

plicita pe calea metodelor tradiţionale de reprezentare literară. Stilul retoric vine astfel să dramatizeze relaţiile autorului cu lumea : efortul descoperirii, al cunoaşterii, dar şi perplexitatea în faţa sensurilor multiple ale existenţei. El poate fi aşadar încadrat între modalităţile (precum perspectiva multiplă, forma deschisă sau discontinuitatea narativă) de abordare a realităţii în multiplicitatea ei, introduc o *distanţă evaluatoare* [11] sau fac efortul de a exprima „indicibilul", imposibil de cuprins pe căile narative tradiţionale (realismul clasic, analitism, naturalism). Melville era conştient, bunăoară, de limitele *romanului de tip analitic* (ilustrat pînă la un punct de *Pierre)* arătînd cum :

> ...„în subtilele lor desfăşurări şi cauzalităţi, cele mai puternice şi mai dramatice emoţii ale vieţii sfidează orice intuiţie analitică... Scriitorii metafizici ne mărturisesc faptul că atît evenimentul cel mai impresionant, mai neaşteptat şi mai copleşitor, cît şi cel trivial, sînt în egală măsură rezultatul unei serii nesfîrşite de întîmplări anterioare infinit de complexe şi imposibil de reconstituit. La fel şi fiecare manifestare a inimii". *(Pierre,* p. 92).

In asemenea cazuri trebuie să intervină procedeele şi formele retorice (exortaţia retorică, comentariul auctorial, retorica figurativă, tropii de tot felul) pentru a îndeplini funcţia gnoseologică : să încerce, adică, să definească o emoţie inefabilă, să descifreze sensurile şi misterele lumii, ori măcar să le aproximeze. Iată de ce, mai cu seamă literatura melvilliană e concepută în ansamblul ei ca o nesfîrşită călătorie explorativă în căutarea sensurilor fundamentale ale existenţei, stilului retoric revenindu-i rolul de a „dezghioca" aceste sensuri şi a le organiza într-o structură ; sau ca o „aventură a descoperirii în sine", prin posibilităţile interne ale limbajului, „imaginaţia melvilliană acţionînd euristic printre cuvintele pe care le manipulează". [12]

Cînd vorbim de funcţia constructivă a stilului retoric, nu ne referim la tipul tradiţional de discurs (comentariu) al autorului (numit de Wayne C. Booth „co-

mentariu creditabil“ [13]) care încearcă să expliciteze sensurile narațiunii ori să atragă atenția cititorilor asupra unor semnificații ce le vor fi scăpat ; un tip perimat, exclus în prezent din poetica romanului modern, sau folosit numai cu intenții parodice ; ci mai degrabă de un procedeu al *prelucrării* și *intensificării retorice* a nivelului narativ imediat, în scopul condensării unor nuclee de semnificație simbolică, a unei întregi structuri de motive în ultimă instanță. Aplicînd terminologia lui Tzvetan Todorov [14], vom putea spune că procedeele stilului retoric reprezintă principiul *transformării* în discursul narativ, ele operînd asupra simplei *succesiuni* de evenimente și stabilind astfel o ierarhie interioară de sensuri.

Stilul epopeic-retoric la care recurg Melville și Wolfe era în egală măsură stilul primilor exploratori ai continentului american (și ai cuvîntului) pe care îi admira atît de mult Thoreau, remarcînd la ei un deosebit simț al detaliului, plăcerea contactului empiric, senzorial, cu realitatea înconjurătoare atît de nouă, dar și capacitatea de a intui în detaliu simbolul universal. El este totodată stilul simbolismului american, curent de extracție romantică din prima jumătate a secolului XIX, ori al prozatorilor „metafizici“ din veacurile precedente care gîndeau în imagini, universalizînd și spiritualizînd experiențe cotidiene, astfel că literatura lor revela întotdeauna două nivele de sens : unul concret, intuitiv, pentru majoritatea cititorilor și unul simbolic-metafizic pentru inițiați (mai tîrziu eseiștii și teologii americani precum Edward Taylor au transferat această strategie dublă în opera lor).

Stilul retoric intervine în proza melvilliană și wolfeană asupra materialelor oferite de reconstituirea detaliată, impresionistă ori dramatică a realității (nivelul *sineztezic, empiric* al narațiunii) concentrînd în cadrul acestuia nu atît niște idei-concepte (singurul concept unitar în proza lui Wolfe, bunăoară, este acela al timpului), ci nuclee metaforice și simbolice rezultate din „prelucrarea“ retorică. Traiectul urmat de discursul romanesc este astfel cel de la *imagine* (acțiune) la *simbol*, de la

aparență la *esență*, de la *narațiune* la *fabulă* [15] și *legendă* în sens wolfean, adică la o structură tematică unitară.

In proza lui Melville tehnica cea mai evidentă este aceea a învestirii obiectelor obișnuite, a gesturilor și evenimentelor narate cu o penumbră emoțională și cu sugestie simbolică. Astfel sensurile simbolice se insinuează într-o realitate concretă, palpabilă, descrisă cu o mare abundență de detalii senzoriale. Lungile capitole de cetologie, cronica amănunțită și nespectaculoasă a activităților diurne ale pescuitului de balene și prelucrării spermanțetului pe acea veritabilă „uzină" care este baleniera, departe de a fi un „balast" în economia romanului *Moby Dick* (cum crede Van Wyck Brooks) sînt integrate convingător în structura cărții, și ele au un rol estetic. Aceste „schițe grafice", remarcate pentru realismul lor factual încă de primii recenzenți, constituie nivelul empiric, elementar al narațiunii, fără de care aceasta ar aluneca în fabulos și neverosimil. Ele funcționează retoric, *suspendînd neîncrederea cititorului*, oferindu-i o relație convingătoare cu realitatea concretă, verificabilă, ca punct de plecare spre marile construcții simbolice ale l u m i i-leviatan, și ale balenierei ca metaforă a lumii sociale. Prin reconstituirea documentar-erudită (scriitorul consultînd și o serie întreagă de tratate și cărți de călătorie cu autoritate în domeniul respectiv) a acestui nivel al percepției naturaliste, detaliate, prozatorul creează un suport solid pentru sugestia ideatică, manipulînd astfel imaginile concrete încît ele se impregnează de sensuri alegoric-simbolice. Melville rămîne astfel în esență un *realist* cu vocația contactului viguros, imediat cu realitatea, vocație moștenită din familie (latura olandeză a descendenței sale) și educată mai tîrziu în timpul expedițiilor sale în mările sudului, cînd prozatorul descoperă un amplu fond imagistic primitiv, senzual și p l a s t i c, reluat apoi obsesiv în toate operele sale (leitmotivele sau arhetipurile sînt oceanul, insula taipiană, laguna, recifu, bolta de verdeață, pădurea luxuriantă, formele animale, polinezianul chipeș etc.).

Realismul caracterizează dealtfel demersul fundamental al scriitorilor americani de la începuturile acestei literaturi, chiar și al marilor romantici din secolul al

XIX-lea. Emerson, bunăoară, vorbeşte despre cele două facultăţi diferenţiate ale imaginaţiei, „cea care cunoaşte caracterul simbolic al lucrurilor, tratîndu-le ca reprezentative" şi cea care adoptă imaginea concretă, demonstrînd că „plăsmuirile gîndirii sînt la fel de palpabile şi de obiective pentru poet ca pămîntul pe care stă ori zidurile caselor din jur". [16] Cu toate alunecările ei ocazionale în abur metafizic şi nebulozitate, proza eseistică a lui Emerson se păstrează în imediata vecinătate a faptului de viaţă observat, realizînd sinteza organică între imagine şi simbol, trup şi idee, afect şi intelect, întocmai ca şi literatura lui Thomas Browne, modelul întregii proze americane a acestei epoci. Considerînd poetul un mediator între real şi ideal, Emerson a urmărit programatic cantonarea literaturii sale în zodia unui obiectivism al reprezentării atît de caracteristic şi altor scriitori contemporani lui, precum Poe, Thoreau, Melville sau Whitman. [17] Despre Poe, bunăoară, se poate afirma că pînă şi în scrierile sale metafizice sau onirice este mai obiectiv (mai materialist) decît mulţi romantici ai Europei ; pentru a nu mai vorbi de Thoreau al cărui apetit pentru detaliul fizic, senzorial, ori dorinţa imersiunii în realitate, au devenit caracteristicile esenţiale ale literaturii americane ce l-a urmat, de la Melville la Hemingway, Wolfe sau Kerouac, animată de acest „*complex anteic*". În ceea ce-l priveşte pe Melville, reprezentările simbolice ale acestuia (cum bine observă şi Camus) sînt mai realiste decît cele ale lui Kafka, bunăoară, căci „întocmai ca artiştii cei mari el îşi construieşte simbolurile pe concret, nu din materia viselor". [18]

Dar oricît de important ar fi acest nivel documentar, impresionist al prozei melvilliene, el nu este şi suficient. Naratorii melvillieni, îndeosebi Işmail, refuză să rămînă în marginea evenimentelor imediate, a realităţii superficiale ; ei au vocaţia prospectărilor în adîncime, a analogilor şi substituţiilor metaforice, a „tropilor furioşi". Ca atare sînt conduşi în explorarea lumii de o *viziune simbolică* care conferă lucrurilor un sens, dacă nu întotdeauna transcendent, cel puţin figurat, universal şi reprezentativ. Chiar şi cele mai (aparent) terne pasaje de informaţie cetologică deschid numeroase ferestre spre

sensuri metaforice de adîncime. Fiindcă, aşa cum înţelege lumea Ahab, „în orice lucru se ascunde un tîlc, căci altminteri lucrurile n-ar avea nici un preţ, iar lumea însăşi n-ar mai fi decît o cifră goală, numai bună să fie vîndută cu carul" (M.D., II, p. 234).

Cele mai multe simboluri provin din metaforizarea şi amplificarea retorică a semnificaţiei unor obiecte comune (saula, capul de balenă, dublonul, acul busolei, pipa, albeaţa balenei etc.) ; asemenea obiecte sau caracteristici fizice devin semne ale unui sistem de referinţă simbolică, noduri semnificative, *figuri* a căror semnificaţie reprezintă o ruptură (un „ecart") faţă de limbajul comun. Dar simpla alăturare de asemenea imagini-obiecte (contiguitatea) nu produce sens simbolic ; romancierul va trebui, potrivit observaţiei lui Proust, „să pună două obiecte în raport, atribuind o calitate comună la două senzaţii", degajîndu-le astfel „esenţa comună, reunindu-le într-o metaforă, pentru a le sustrage contingentului". [19] Or proza melvilliană pare să se comporte tocmai în acest fel, accentuînd principiul *transformării* faţă de cel al simplei *succesiuni* de evenimente şi imagini, transformînd nişte relaţii de *tip metonimic* (potrivit clasificării lui Roman Jakobson), adică relaţii de simplă combinare şi contiguitate, în *relaţii metaforice*, adică relaţii de substituţie semantică. [20] Pe această cale romanele melvilliene prefigurează poetica modernă a naraţiuni, statutul romanului actual care este un roman al „figurilor", mai mult decît unul al „aventurilor" (Ortega y Gasset).

Procedeele prin care stilul retoric participă substanţial la transformarea relaţiilor metonimice în relaţii metaforice în discursul narativ melvillian sînt multiple. Este vorba mai întîi de o tehnică a *acumulării retorice*, a *enumerării* sau a *catalogului*. Enumerarea de obiecte, fapte, nume, procese, gesturi (nu o dată redundante) constituie după Joseph Warren Beach un procedeu fundamental al prozei moderne. [21] El poate fi identificat şi la prozatori ai secolului XIX (mai ales Balzac sau naturaliştii de mai tîrziu), precum şi la o serie de romancieri ai acestui veac, de la Proust şi Conrad, la Jules Romains, Michel Butor, Robert Pinget sau Borges ; dar el

este caracteristic în primul rînd literaturii americane (aşa cum constată şi Michel Butor [22]) reflectînd specificul economiei şi civilizaţiei acestei ţări, întemeiate pe multiplicarea alienantă a obiectelor de consum. Inventarierile de obiecte, locuri, procese, au în proza lui Melville atît o funcţie expozitivă, documentară, cît şi una constructivă, de suport al proceselor simbolizării. Un tip specific de *acumulare* este apoi aceea a referinţelor livreşti, eroic-epopeice, care înnobilează subiectul, conferindu-i virtuţi universale. Ca în următoarea descriere a golfului de la Rio, veritabil imn ditirambic închinat munţilor primordiali :

> „Vreme de peste cinci mii cinci sute de ani, acest mare port al Rio-ului, a stat totuşi ascuns între dealuri, necunoscut de către portughezii catolici. Cu secole înainte ca Haydn să fi cîntat în faţa împăraţilor şi a regilor, Munţii-Orgă au cîntat acest „Oratoriu al creaţiunii" în faţa Creatorului însuşi... Toţi munţii sînt ca nişte orgi : Alpii şi Himalaia, lanţul Appalachilor şi Uralii, Anzii, Munţii Verzi şi Munţii Albi. Toţi munţii cîntă imnuri în veac : *Mesia şi Samson, Israel în Eghipet* şi *Saul, Iuda Macabeul* şi *Solomon*. Înainte ca Tata Noe să-şi fi ancorat arca pe Ararat, voi, insule stîncoase ale Arhipelagului Rio, eraţi ancorate aici, aşa cum vă văd acum, pline de verdeaţă.. În imensul vostru amfiteatru s-ar putea înscena Învierea şi Judecata de Apoi a tuturor navelor de război din lume, reprezentate prin vase amiral — cele ale galerelor feniciene din Tyr şi Sidon, ca şi cele ale escadrelor regelui Solomon, care porneau în fiece an spre Ofir ; de asemenea vasele-amiral ale tuturor flotelor greceşti şi persane care s-au încleştat la Salamina..." *(Cojocelul alb*, II, p. 10—11).

Proza melvilliană abundă în asemenea enumeraţii şi acumulări surprinzătoare de imagini sau referinţe livreşti, de nume sonore ce pregătesc terenul pentru marile sinteze simbolice. Dar aceste sinteze, cum am văzut, nu se

vor produce decît în momentul apropierii metaforice între elementele catalogului, în momentul cînd descrierea şi enumerarea ce stabilesc doar seriile, posibilele relaţii de vecinătate, fac loc relaţiilor de similitudine şi substituţie metaforică.

Acest proces e facilitat şi de tehnica r e p e t i ţ i e i sau a î n t ă r i r i i retorice („rhetorical reinforcement") definită astfel de Milton R. Stern : „repetarea unor detalii similare care, prin intensificare cantitativă, devin vehiculul expresiv al unor idei unificatoare". [23] În unele r o m a n e melvilliene ca *Mardi* sau *Pierre* acest tip de reiterare recapitulativă este însuşi principiul care asigură progresul naraţiunii, conferind prozei aspectul expozitiv-discursiv pe care i-l reproşează R. P. Blackmur (sub termenul de „putative statement" adică proză a „stilului declarativ"). Să remarcăm însă că aceste elemente reluate nu sînt în cele mai multe cazuri redundante, retorice, cum s-ar putea crede, ci funcţionale, ele servind la organizarea discursului narativ, constituind în cadrul lui acele „izotopii" sau ansambluri semantice recursive cu rol omogenizator de care vorbeşte Greimas. Alteori metoda repetiţiei este utilizată de scriitor mai subtil, în scopul izolării (coagulării) unor nuclee de semnificaţie simbolică în fluxul narativ, nuclee ce organizează structura de adîncime, a naraţiuni, îi ritmează desfăşurarea de motive şi idei tematice. După autorii *Teoriei literaturii* acesta ar fi dealtfel mecanismul cel mai evident al definirii simbolice : „O imagine poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistenţă, atît ca prezentare, cît şi ca reprezentare, ea devine simbol sau chiar parte componentă a unui sistem simbolic (sau mitic)". [24]

Repetiţia şi *insistenţa retorică* sînt procedee familiare romanului de tip retoric şi poetic, discursului narativ în general. Deja în 1927 E. M. Forster, bunăoară, dedica un întreg capitol „Schemei şi ritmului" în *Aspecte ale romanului,* definind la un moment dat „ritmul facil în ficţiune" ca „repetiţie plus variaţie". [25] Studiile mai noi de naratologie (A. J. Greimas, G. Genette, Tzvetan Todorov, Northrop Frye, Cl. Bremond, Robert Scholes,

etc.)[26] consideră *repetiția*, procedeele recursive, drept fundamentale în transcenderea structurii secvențiale, lineare a narațiunii, spre o structură nonliniară, ierarhică. După Frye „în orice operă un rol esențial îl joacă principiul recurenței, numit ritm cînd se manifestă în timp și configurație cînd se desfășoară în spațiu".[27] Dar principiul *repetiției* și al *figurării* au luat, încă în primele romane simbolice (ale lui Poe, Melville, J.-K. Huysmans, Dujardin, Wilde) forme mai complexe decît cele descrise de E. M. Forster; iar în experimentele narative ale acestui veac au contribuit (alături de alte procedee) la tranziția de la un *limbaj metonimic* la un *limbaj metaforic*. Pentru a lua un singur exemplu, cu valoare de model în proza americană modernă, Gertrude Stein folosește în romanul ei de început, *The Making of Americans (Geneza americanilor*, 1906—1908) tehnica fluxului narativ continuu, necenzurat (de punctuația convențională), crescînd monstruos doar în baza unor relații de contiguitate, ca în tipul de „afazie" a similitudinii (sau selecției) descris de Jakobson. Frazele abundau în verbe active (mai ales la prezent) urmate de ample circumstanțiale sau serii adverbiale asemănătoare celor din proza lui Wolfe. Prozatoarea compara (în *Poezie și gramatică)* această tehnică a repetiției și derulării debordante cu arta (tot metonimică, după Jakobson) a filmului. Mai tîrziu, însă, în studiile de „natură statică" din *Tender Buttons (Muguri fragili,* 1911), Gertrude Stein adoptă o altă metodă, preferînd concentrarea verbală, intensificarea și repetiția (refrenul) de elemente nominale de astă dată, pentru a capta „acel ceva care nu este numele lucrului, ci într-un fel lucrul însuși". Metoda ei devine *metaforică* și ilustrează pregnant cel de al doilea tip de afazie descris de Jakobson, care supraliciteză similitudinile, seriile imagistice nerelaționate, fără o sintaxă aparentă. Reconsiderînd tradiția simbolismului poesc sau melvillian, Gertrude Stein a dus experimentul retoric pînă la ultimele sale consecințe, obligînd proza americană să părăsească „limbajul protector", referențial, în favoarea limbajului ce devine obiect în sine, descoperind vitalitatea interioară a cuvintelor, sonurile și ritmu-

rile complicate obținute prin juxtapunere, acumulare și reiterare. [28]

În romanul melvillian tehnicile amintite (precum și amplificarea retorică, hiperbolizarea, contrastul sau paralelismul tematic) conlucrează la degajarea unor *izotopii* (mai exact, *pluri-izotopii)* semantice în discursul narativ, a unei structuri de motive și teme. Așa, spre exemplu, prin repetarea insistentă a imagisticii *înghițirii* și *devorării (Mardi, Moby Dick, Șarlatanul)* se conturează motivul „vulturismului oribil al lumii", al „canibalismului universal". În această perspectivă, *marea* concentrează în ea toate sensurile temei ; ea este insidioasă, amăgitoare, distructivă :

> „Gîndiți-vă la viclenia mării, amintiți-vă cum făpturile ei cele mai temute lunecă sub apă, invizibile de cele mai multe ori, și mișelește ascunse sub cele mai frumoase tonuri azurii. Gîndiți-vă de asemenea la splendoarea și frumusețea diavolească a multora dintre triburile ei cele mai necruțătoare, precum și la forma delicată a multor specii de rechini. Gîndiți-vă încă odată la canibalismul universal al mării, ale cărei creaturi se devoră unele pe altele, ducînd un război veșnic, de la începutul lumii încoace" (M.D., II, p. 24) ;

în același timp străină omului, neantropomorfizabilă :

> „...o singură clipă de gîndire te învață că, oricît s-ar lăuda pruncul-om cu știința și priceperea lui, și oricît ar putea acestea să sporească în viitor — totuși, în vecii vecilor, pînă-n ceasul Judecății de Apoi, marea îl va batjocori și-l va ucide, prefăcînd în pulbere chiar și cea mai falnică și mai solidă fregată pe care-ar putea-o construi" *(idem,* p. 23).

Exploratorul melvillian este astfel avertizat să nu abandoneze definitiv „pămîntul verde, bun și atît de docil" de dragul unei aventuri imprevizibile în larg ul mării și al cugetului care nasc monștri fără formă, pre-

cum uriaşa sepie albă, şi incită instinctele canibalistice. Dar aceste instincte, într-o formă mai rafinată, caracterizează şi lumea uscatului: „Duceţi-vă în orice sîmbătă seara la halele de carne şi veţi vedea o mulţime de bipezi vii zgîindu-se la lungile şiruri de patrupezi morţi... Canibal? Cine nu e canibal?" Iar în *Pierre*, tot prin repetiţie şi insistenţă retorică se conturează cealaltă faţă a existenţei pe uscat, sub semnul *pietrei* („semen diabolis") care o domină cu sterilitatea ei minerală.[29] Intrarea eroului în metropola nordului este însoţită de zdruncinături aspre, „trăsura părînd să se rostogolească peste ghiulele de toate calibrele" sau, în limbajul metaforic al lui Pierre (principalul agent transfigurator al acestor peisaje), poate peste „inimile de piatră" ale cetăţenilor decedaţi, ieşite la suprafaţă. Protagonistul e copleşit de prezenţa cvasi-universală a pietrei; metropola nordului e un infern mineral, cu „ziduri de piatră", „lei de piatră", „acoperişuri de piatră", un conglomerat de „cărămizi şi mortar" care „au secrete mai adînci decît lemnul şi cheresteaua" (de aici şi valoarea deosebită a acestei iniţieri în existenţa citadină, piatra fiind sinonimă — ca în unele mitologii primitive ori moderne — cu cunoaşterea sau rezultatul ei[30]). Mai tîrziu acest decor stagnant primeşte dimensiuni cosmice, cu arcuirea „cerului din şapte straturi de piatră" deasupra, susţinut de „pilonul de marmură sinistră ce se înalţă sub bolta pietrificată şi atotcuprinzătoare". Singurul loc de retragere şi intimitate oferit protagonistului în această ambianţă va fi, semnificativ, Turnul (tot de piatră) al Apostolilor, construit ca adaos la biserica cu acelaşi nume, „un morman ameninţător de cărămizi titanice" înălţat spre fala zeităţilor deşarte ale existenţei citadine.

Dar însuşi eroul va fi supus acestui proces al degradării şi mineralizării (simbolic anticipat de numele său); ca locatar singuratic al turnului de piatră, departe de căldura umană (vezi referirile la modul de încălzire interioară a locuinţei, deja comentate de noi) el evoluează de la un tip de idealism steril la altul (piatra este şi simbolul mediator între pămînt şi cer, între creaţia umană şi cea divină); de la idealismul adolescentin cu care durează statui de marmură idolilor săi familiali, la

idealismul mesianic, militant de mai tîrziu. Întreg destinul său este definit tot de acelaşi imagism : el este pîndit de echilibrul precar al unei structuri de piatră („Stînca Memnon" ori „Stinca terorii") căreia eroul îi sfidează ameninţarea ; sau se identifică cu legenda titanului Enceladus pedepsit de zei pentru cutezanţa de a-i fi sfidat. Alegorizînd din nou, Pierre vede în aglomerarea întîmplătoare de pietre şi stînci de pe Muntele Desfătării (rebotezat acum Muntele Titanilor) profilul tragic al lui Enceladus, „cu un turban de muşchi pe cap, zvîrcolindu-se ; mai întorcîndu-şi încă pieptul neînfricat spre acel munte majestuos, etern asaltat de el fără izbîndă, şi care l-a prăbuşit în jos,... părăsindu-l batjocoritor singurătăţii şi urletului său de neputinţă." *(Pierre,* p. 387).

Imagismul pietrei reapare insistent şi în alte opere melvilliene : în capitolul „Timp şi temple" din *Mardi,* pentru a simboliza efortul oamenilor de a supravieţui în monument şi în mit ; supravieţuire mai apoi pusă la îndoială într-un impresionant fragment din *Jurnalul călătoriei prin strîmtori* unde Iudeea, teritoriu legendar al vremilor precreştine, devine o simplă acumulare sterilă de mineral, explicînd simbolismul omniprezent al pietrei în textele biblice :

> „Pietrele Iudeei. Citim mult despre piatră în Scripturi. Monumentele şi memorialele sînt durate din piatră ; oamenii sînt ucişi cu pietre ; sămînţa metaforică cade în locuri pustii de piatră ; aşa că nu e de mirare că Iudeea e o mare acumulare de piatră. Munţi de piatră şi cîmpii de piatră ; torente de piatră şi drumuri de piatră ; văi de piatră şi holde de piatră ; cămine de piatră şi morminte de piatră ; ochi de piatră şi inimi de piatră. Înaintea ta şi în urma-ţi numai pietre... În multe locuri s-au făcut eforturi laborioase de a curăţa suprafaţa de pietre ; poţi zări mormane de pietre din loc în loc ; şi brîuri de piatră de grosime imensă sînt aruncate laolaltă, mai puţin pentru a marca hotare, cît pentru a scoate pietrele din drum. Dar totul în zadar ; îndepărtarea unei pietre nu serveşte decît să scoată la iveală pietre şi mai mari dedesubt." [1]

Apoi, în *Moby Dick*, chiar A h a b p u n e în evidenţă referinţa simbolică a turnurilor şi munţilor de piatră : „Culmile munţilor, turnurile şi celelalte lucruri mari şi înalte au întotdeauna ceva egoist..." (M.D., II, p. 236). De aici şi frecvenţa cu care apar în prozele melvilliene imagini ale turnurilor, templelor sau statuilor ruinate *(Mardi, Moby Dick, Clopotniţa, Pierre)*, comentînd eşecul protagoniştilor prometeici care nesocotesc legăturile cu umanitatea în idealismul agresiv al vocaţiei lor. A d e s e a aceste imagini catamorfice pot fi citite şi ca o metaforă a castrării ritualice a eroilor, a distrugerii elanului vital, dezorientat. Toate aceste sensuri ale imagisticii minerale se întîlnesc apoi în *Pierre*, loc al recapitulării şi amplificării lor retorice, unde chiar şi poetica implicită sau explicită a romanului recurge la acest tip de metaforă ; spre exemplu, atunci cînd scriitorul justifică necesitatea inconsecvenţei (discontinuităţii) caracterologice, a mobilităţii unui personaj : „Ca o statuie care, înălţată pe un piedestal ce se roteşte, îşi dezvăluie acum o parte, apoi cealaltă ; acum faţa, pe urmă spatele sau latura ; schimbîndu-şi mereu şi profilul general ; la fel se întîmplă şi cu sufletul statuar al omului, pivotînd în jurul său cînd este întors de mîna Adevărului. Doar minciunile nu se schimbă ; nu căutaţi deci neschimbare în Pierre." (p. 378).

Dar în proza lui Melville nu doar imaginile (reprezentările obiectuale), sînt prelucrate retoric pentru a degaja sensuri simbolice, ci şi acţiunile, peisajele, sau întregi scene dramatice ce devin centre ale activităţii simbolice (adevărate „paysage état d'âme" „peisaje, stări sufleteşti", cum le numea Lamartine), retorica izolînd imaginile, conferindu-le prin acreţie semantică, sensuri emblematice. Halucinaţiile lui Işmail la cîrma vasului (cap. „Cazanele"), magnetizarea acului de busolă de către Ahab, accidentul lui Tashtego (care se prăbuşeşte în capul de balenă în timpul extragerii spermanţetului, trebuind să fie recuperat printr-o veritabilă operaţie de obstretică) devin un fel de secvenţe sau vignete simbolice în care scena concretă este investită cu sensuri ce depăşesc referinţa imediată, evenimenţială. Astfel, pentru a

lua un exemplu tot din *Moby Dick*, simplul act al „împletirii de rogojini" este transformat prin analogii metaforic-retorice într-o parabolă filozofică ce implică principalele concepte ale metafizicii melvilliene : necesitatea, libera voinţă şi întîmplarea :

> „Deasupra corăbiei şi mării domnea o atmosferă ciudată de vis, curmată în răstimpuri de pocnetul sec al spatei, încît aveam senzaţia că lucrez la războiul de ţesut al Timpului, eu însumi fiind o suveică manevrată mecanic de Ursitoare. Firele prinse ale urzelii erau supuse unei singure vibraţii, care revenea neschimbată, parcă anume pentru a îngădui împletirea noilor fire cu celelalte. Urzeala asta părea Necesitatea însăşi, iar eu îmi spuneam : iată-mă aici, mînuindu-mi cu propriile-mi degete suveica şi împletindu-mi destinul în această urzeală trainică... Spata asta indiferentă şi dezinvoltă care dă forma definitivă urzelii şi firelor deopotrivă, este de bună seamă Hazardul. Da, Hazardul, Liberul-arbitru şi Necesitatea, cîtuşi de puţin incompatibile, se împletesc laolaltă, Urzeala dreaptă a Necesităţii, ce nu poate fi abătută din drumul ei — însăşi vibraţiile ei ritmice tinzînd de fapt spre aceasta ; Liberul-arbitru încă liber să-şi manevreze suveica printre firele date ; şi Hazardul deşi limitat în jocul său de liniile rigide ale Necesităţii, modificat în mişcările-i laterale de către Liberul-arbitru, şi supus amîndurora, Hazardul conduce pe rînd şi Necesitatea şi Liberul-arbitru, şi sfîrşeşte prin a da formă definitivă întîmplărilor" (M.D., vol. I, p. 323—324).

În acest caz extinderea semantică nu se obţine printr-un proces complex de substituţie metaforică, ci printr-unul mai simplu de *analogie alegorică* de tipul „cînd spun X mă refer şi la *(allos)* Y" [32] : „eu însumi fiind o suveică manevrată mecanic de Ursitoare", „spata asta... este de bună seamă Hazardul", „urzeala asta părea Necesitatea însăşi", etc. Pe calea alegoriei scriitorul conferă operaţiunii descrise atît un sens filozofic, cît şi unul

estetic, de vreme ce această pagină poate fi citită și ca un compendiu de *poetica formei* în care *țesătura* desemnează opera artistică (așa ca în doctrinele orientale — vezi termenul sanscrit, „sutra", identic latinescului „sutura") iar „Hazardul conduce pe rînd și Necesitatea și Liberul-arbitru" (adică inspirația) „și sfîrșește prin a da formă definitivă întîmplărilor".

Literatura americană a secolului XIX, moștenitoare a unei mai vechi tradiții puritane, admiratoare a alegoriilor lui Bunyan sau Spenser, recurge adesea la acest tip de identificare a fiecărui element al unei scene cu un concept sau o valoare metafizică ori morală, adică la tehnica vignetei alegorice, a emblemei sau a parabolei. Dar aceeași literatură, urmînd sugestiile teoretice ale școlii romantice, germane sau engleze, descoperea un tip superior de gîndire figurativă, cea *simbolică*, explorativă și nu expozitivă cum era alegorismul. Prin contribuțiile lui Heinrich Meyer, Goethe, Schelling (aceștia preluînd antinomia simbolic-schematic din filozofia lui Kant), Coleridge, opoziția *alegorie-simbol* devenise esențială în doctrina romantică. În majoritatea cazurilor alegoria era desconsiderată prin comparație cu simbolul ca fiind retorică, arbitrară, convențională, utilitară, „plină de spirit", tranzitivă (sensul desemnat este explicit, direct), statică și finită ; în vreme ce *simbolul* este natural, motivat, laconic, condensat, intuitiv, avînd o relație indirectă cu „oglinda spiritului", intranzitiv, indicibil, infinit, producție semantică neîntreruptă, realitate vie. Sau, ca să-l citățm pe Goethe :

> „Alegoria transformă fenomenul în concept, conceptul în imagine, dar într-o asemenea manieră încît conceptul rămîne prezent mereu în imagine, conținut acolo în întregime și exprimat de ea. Simbolica transformă fenomenul în idee, ideea în imagine, dar în așa fel încît ideea rămîne mereu infinit de activă și inaccesibilă în imagine și, chiar exprimată în toate limbile, indicibilă". [33]

Ceva mai tîrziu K.W.F. Solger avea să reconsidere această opoziție defavorabilă alegoriei, relevînd avantajele și

limitele ambelor tipuri de semne : „Simbolul are marele avantaj de-a putea figura totul ca prezență sensibilă... Dar alegoria are avantaje infinite pentru o gîndire mai adîncă. Ea poate sesiza obiectul real ca idee pură fără să-l piardă din vedere ca obiect". [34]

Literatura americană nu a opus niciodată atît de categoric alegoria și simbolul. Proza lui Melville, bunăoară, oscilează între cele două tipuri de figurare (la fel ca și modelele sale, Hawthorne și Dante) ; uneori Melville pare chiar a ignora distincția între ele, folosind (ca și Goethe în scrierile de tinerețe) termenul de „alegorie" și pentru simbolism. Dar în ansamblu romanele sale evoluează dinspre alegorie spre simbolism dinamic, preferînd în locul identificărilor alegorice sau emblematice (de tipul celor practicate de prozatorii barocului — vezi *Emblemele* lui Philip Quarles, bunăoară) tehnica acretivă a sensului simbolic în care relațiile nu se mai pot urmări de la element la element, scena întreagă fiind o metaforă dinamică, cu sensul în expansiune, o activitate permanentă de identificare și substituție metaforică și nu o configurare de analogii statice.

O serie de asemenea scene își extind simbolismul lor asupra întregii narațiuni, anticipînd și rezumînd sensurile esențiale ale fabulei, comportîndu-se deci ca un fel de „mise an abîme" : ele sînt „istorii" rezumative ale narațiunii, exemple de simbolism intern al romanului, dezvăluind sensurile lui fundamentale. Este cazul numeroaselor forme de *anticipare* și *prevestire* în *Moby Dick* : profeții, previziuni și prognoze rostite de diferite personaje (și ignorate de narator ori de Ahab) ; seria „gamurilor", adică a întîlnirilor reale și simbolice dintre baleniera „Pequod" și alte vase, fiecare cu povestea ei profetică ; ori frecventele descrieri metaforice ale unor elemente de ambianță, cum este aceea a hanului „La jetul de balenă" din debutul romanului, reproducînd prin arhitectura sa interioară anatomia unei balene — anticipare a călătoriei viitoare a naratorului prin labirintul lumii-leviatan și înghițirea simbolică a echipajului — Ionu de către monstrul marin. Acest tip de simbolism anticipator (discutat și de E. M. Forster în cap. *Profeția*,

deşi criticul înţelege prin acest termen noţiunea mai vagă de „ton al vocii“ care ne divulgă atitudinea scriitorului faţă de lumea sa) se subsumează şi el *procedeelor retorice* fiind un mod de a produce realitatea prin discurs, de a dezvălui şi „pedala“ pe temă (ca să folosim terminologia lui B. Tomaşevski).

Dar există şi un alt tip de *mise en abîme* descris de Jean Ricardou [36] în care aceste scene simbolice, microistorii rezumative sînt pulverizate, fragmentele lor împrăştiate pe tot parcursul naraţiunii, imaginile şi simbolurile ce le alcătuiesc trebuind să fie descoperite şi reunificate în actul lecturii. Astfel poate fi reconstituit retrospectiv motivul tematic al *sicriului* ca unul din traiectele simbolice ale romanului ce-i revelează sensul global. În *Moby Dick* există numeroase referiri la sicriu, dric şi barcă funebră, claustrare sau îngropare : hangiul amintitului han la care opresc toţi marinarii de pe baleniere se numeşte Peter Coffin, vasul „Pequod“ este descris ca un „dric“ sumbru, Queequeg se decide la un moment dat să-şi comande un sicriu care însă îşi modifică curînd utilizarea, devenind barcă de salvare şi în această calitate îl recuperează pe Işmail — singurul supravieţuitor al romanului — din vortexul final ; balena însăşi este văzută de un membru al echipajului ca un dric ameninţător, etc. Astfel sicriul şi imaginile înrudite organizează o amplă reţea de sensuri simbolice, a cărei ambivalenţă (sensuri funeste alături de altele benefice, salvatoare) dramatizează caracterul deschis, dialectic al expediţiei în căutarea balenei, proximitatea vieţii şi morţii în călătoria explorativă (acel „complex al lui Caron“ atribuit de Bachelard tuturor expediţiilor marine [37]).

Prin recurenţa unor asemenea motive simbolice, intensificate retoric, naraţiunea melvilliană nu mai este lineară, o simplă suprafaţă, devenind volum *(volumen)* în sens etimologic, invitînd lectura să ţină seama de aventura imaginilor (cuvintelor) în textul global, de structura labirintică a cărţii deschisă unor multiple interpretări (adică parcursuri care urmăresc dezvoltarea unui anume complex simbolic).

Calea urmată de stilul retoric-figurativ în proza lui Thomas Wolfe este asemănătoare. Astfel nivelul elementar al romanelor sale, mai cu seamă al celor predominant autobiografice, este constituit de evocarea intens lirică a „urzelii" de imagini senzoriale ce rezultă dintr-o experiență rememorată proustian, reprezentare nostalgică a universului fizic („the world-body"). Wolfe e un prodigios poet al simțurilor, cu o memorie neobișnuită caracterizată, după propria-i mărturisire :

> „într-un grad fără precedent de intensitatea impresiilor senzoriale, de capacitatea de a evoca și restitui mirosmele, sunetele, culorile, formele și impresia tactilă a lucrurilor cu o concretețe vie. Memoria mea lucra zi și noapte, într-un mod pe care nu-l puteam la început nici stăvili, nici stăpîni, potopindu-mi nechemată mintea cu un flux carnavalesc de imagini strălucitoare, cu milioanele de forme și alcătuiri ale vieții pe care o trăisem, și care era propria-mi Americă." [38]

Această memorie se remarca și prin capacitatea de a stabili asociații adînci între detaliile de viață retrăite, de a alcătui sinteze (sineztezii) neașteptate, neomițînd nici un amănunt conjunctural, nici un detaliu ce se întîmplase să însoțească evenimentul evocat. De aici și tehnica r e m e m o r ă r i i t o t a l e la care scriitorul recurge prin temperament și vocație (și mai puțin sub influența lui Proust sau Joyce) și datorită căreia orice detaliu, oricît de nesemnificativ aparent, este angajat în fluxul aluvionar al narațiunii. Dar această tehnică ce năzuiește să refacă întreaga „geografie" a timpului, „clima tinereții sale, locul, structura și viața din care a purces" *(Urzeala și stînca,* p. 213) este pîndită de riscul proliferării „ca un cancer" a narațiunii : autorul și eroii săi artiști sînt prinși deopotrivă în „rețeaua gigantică a rememorării torențiale" de care nu se pot elibera decît după epuizarea materiei sedimentate în memorie (deci practic nici după încheierea aparentă a unui ciclu de opere).

Rememorarea totală este animată de iluzia (mitul) dominării timpului prin *reîntoarcerea în urmă* (vezi Mircea Eliade [39]) care reface contactul cu starea primordială, armonioasă, recuperează cunoaşterea iniţială. De aici şi tonul jubilant al acestor reconstituiri şi redescoperiri ale „climei" luxuriante a copilăriei şi adolescenţei, numeroasele pagini impresioniste, rapsodice ce elogiază poezia simţurilor, a mirosurilor, culorilor, mîncărurilor, priveliştilor infinite ale lumii. Tot atunci, însă, tehnica rememorării îşi recunoaşte eşecul parţial, neputinţa recuperării totale, a reîntoarcerii depline „în spaţiu şi culoare şi timp", adică „acasă", de unde şi insinuarea celuilalt ton, dramatic-nostalgic, ce devine dominant în romanele de maturitate.

Dar literatura lui Wolfe nu se opreşte la acest stadiu al reconstituirii amorfe care ar risca să copleşească cititorul cu uriaşele sale materii aluvionare. Pentru scriitor memoria afectivă este doar impulsul iniţial al recuperării literare a realităţii : ea intermediază contactul cu lumea fizică, supusă degradării temporale — şi, pentru aceea niciodată recuperabilă cu adevărat — dar deschide „uşi" spre o realitate mai profundă, spre reconstituirea nu doar a timpului individual, ci şi a *timpului colectiv*, a *istoriei* şi *mitului*. Evocarea impresionistă este prelucrată retoric prin aceleaşi procedee ca în proza lui Melville : insistenţa şi intensificarea retorică, hiperbolizarea, repetiţia, acumularea de detalii (catalogul). Am văzut, bunăoară, că proza wolfeană recurge adesea la tehnica aditivă, enumerativă, la colaj sau la catalogul de nume, obiecte, evenimente, specifice unui roman panoramic, unui epos modern. Din aceleaşi motive prozatorul utilizează constant procedeul repetiţiei şi insistenţei retorice, reluînd numeroase imagini şi sintagme verbale în *refren*, chiar cu riscul transformării lor în clişee şi stereotipii stilistice. Dar, aşa cum constată şi Malcolm Cowley [40], ele par a îndeplini rolul formulelor repetitive (recitative) din eposul antic ori poezia bardică, conferind prozei lui Wolfe un caracter oral, de povestire pură.

Pe de altă parte, aceste imagini recurente şi formule migratoare în textul romanului structurează urzeala simbolică care omogenizează discursul narativ. În-

trucît imaginile-metaforă sînt mai abil dispersate în proza lui Wolfe decît în aceea a lui Melville, identificarea și reunirea lor într-o structură este în mai mare măsură rodul „prelucrării" retorice a nivelului elementar al narațiunii. Sensurile simbolice se insinuează treptat în povestire pe căile retorice amintite, creînd o tensiune („suspense") semantică ce vine să potențeze tensiunea narativă deja existentă, ca în fragmentul următor ce descrie atmosfera tîrgului american de provincie, în care se trezesc hidoasele pasiuni ale răzbunării rasiste :

> „Puțin după ora două în dimineața următoare, fu trezit de bătăile unui clopot. Era clopotul pentru incendii de la Primărie, și bătea alarma — o bătaie hotărîtă, iute, cum nu mai auzise pînă atunci. Vestind primejdia cu bronzul său, răsunînd în liniștea amorțită a zăpezii, avea acea calitate a urgenței și amenințării pe care nu i-o mai cunoscuse. Sări din pat și se repezi la fereastră ca să zărească pata sîngerie și semnificativă pe cer. Dar nu era vorba de nici un foc. Chiar înainte de a arunca privirea pe fereastră, acele bătăi funeste îi întipăriră în minte vestea că alarma nu suna pentru foc. Era o limbă sălbatică și brutală care chema orășelul la acțiune, avertizînd lumea împotriva unei primejdii — secretă, tenebroasă, mai mare decît focul și potopul" *(Urzeala și stînca,* p. 135).

Pasajul atrage atenția discret asupra caracterului simbolic-metafizic al întregului capitol, „Copil și tigru", unul din cele mai impresionante fragmente din proza lui Wolfe, dramatizînd în termenii simbolismului blakean (de unde și titlul) izbucnirea oarbă, destructivă, a pasiunilor neguroase din sufletul uman, revolta bezmetică a negrului Dick Prosser împotriva umilințelor anterioare și sacrificarea lui punitivă de către comunitatea provincială trezită la instincte bestiale.

Alteori sensurile simbolice sînt izolate în pasaje lirice-concentrate, ca acele *prozopoeme* ce deschid majoritatea romanelor și care convoacă principalele motive tematice și ideatice ale narațiunii la modul metaforic.

Prozopoemul ce deschide *Priveşte, înger, către casă*, atrage atenţia asupra unor asemenea teme simbolice ca aceea a exilului în viaţă (prin părăsirea armonioasei condiţii prenatale), a solitudinii şi căutării telemahice a tatălui, a conflictului dintre iluzie şi realitate, a pierderii limbajului mitic iniţial, a căutării explorative a sensurilor lumii etc. :

> ...„O piatră, o frunză, o uşă neaflată ; despre o piatră, o frunză, o poartă. Şi despre toate chipurile uitate.
>
> Goi şi solitari venirăm în exil. În pîntecul ei umbros n-am cunoscut chipul mamei noastre ; din temniţa făpturii ei venirăm în închisoarea neîmpărtăşită şi de nespus a acestui pămînt.
>
> Care din noi şi-a cunoscut fratele ? Care din noi a iscodit inima părintelui său ? Care din noi n-a rămas pururi un ferecat ? Care din noi nu-i pururi străin şi însingurat ?
>
> O, irosire a trecerilor, în labirinturile încinse pierdut, printre stelele sclipitoare pe această osteniţă şi stinsă zgură de pămînt, rătăcit ! Reamintindu-ne fără cuvînt, noi iscodim marea limbă uitată, capătul pierdut al potecii spre cer, o piatră, o frunză, o uşă neaflată. Unde, cînd ?
>
> O, rătăcit şi de vînt jelit, duh, întoarnă-ţi paşii“.

Asemenea uverturi ale romanelor anunţă, ca în proza lui Joyce, principalele teme ale cărţii încă de la prima pagină. Temele sînt implicate în imagini-semne, aparent banale, dar care vor puncta toate momentele semnificative ale naraţiunii, fiind reluate mereu în refren, pînă ce romanul devine „aventura“ acestor semne în textul global. Examinînd doar primul motiv al prozopoemului de mai sus, vom putea reconstitui în romanele wolfiene aventura simbolică a tripletei *piatră-frunză-uşă* (preluată, se pare, din *Preludiul* lui Wordsworth : „un copac, o piatră, o frunză veştejită“) subordonată temei fundamentale a acestor naraţiuni, tema călătoriei şi explorării simbolice a lumii.

Astfel *piatra*, imagine tutelară ca şi în proza lui Melville, este mai întîi simbol al unei intrări secrete, tăinuind calea spre un tărîm al esenţelor („N-am să ridic nici o piatră în munţi, n-am să găsesc nici o uşă în vreun oraş), punte de legătură între condiţia terestră şi aceea celestă, între real şi ideal. Ea simbolizează totodată muntele durabil, sustras eroziunii temporale, care închide orăşelul Altamont într-un cerc aparent inexpugnabil, izolator, dar şi efortul daedalic al artistului de a evada din labirintul timpului şi locului (Oliver Gant este cioplitor în piatră). Piatra circumscrie în egală măsură realitatea tîrgului de provincie (vezi şi numele său) şi cea a metropolei nordului („stînca legendară" din visele nostalgice ale protagoniştilor), convocîndu-i metaforic pe eroi la un efort de *cunoaştere*. În fine, piatra este materialul în care artiştii wolfieni încearcă să-şi fixeze urmele trecerii lor pe pămînt, să se ridice la condiţia creatorului iluminat, plăsmuitor al „îngerului de piatră" — ideal ambiguu, cu chip tîmp, al supravieţuirii prin artă, al desprinderii din existenţa terestră.

Ca şi piatra, frunza este metaforă a călătoriei explorative, a intrării secrete spre un univers dincolo de realitatea imediată („El bîjbîia după tărîmul fără de uşă al fabulosului, acea ţară infinită şi fermecată care se deschidea undeva sub o frunză sau o piatră"), dar ea desemnează şi realitatea terestră a schimbărilor ciclice a anotimpurilor (naturale şi umane), curgerea timpului ca într-o clepsidră, căreia eroii nu i se pot sustrage. În sfîrşit, *uşa* (neaflată) are aceeaşi mobilitate semantică : ea indică calea de acces spre tărîmul pierdut al esenţelor şi al existenţei prenatale (în sens platonician), calea de întoarcere spre trecutul îngropat în memorie, posibilitatea evadării în ideal şi în imaginaţia autotelică a artistului wolfeean, dar şi posibilitatea comuniunii sociale, a participării la viaţa colectivă (ca atunci cînd protagoniştii pornesc în expediţii febrile de descoperire a unor uşi care să-i introducă în intimitatea altor vieţi, să-i salveze de la solitudine) ; toate aceste sensuri şi posibilităţi fiind însă, firesc, compromise de insuccesul explorărilor întreprinse de eroi, mereu ocoliţi de aceste imagini-semne ale unei lumi superioare.

Tripla imagine simbolică analizată mai sus, departe de a rămîne un simplu refren liric-retoric, funcţionează ca un element structurant, integrator al unei constelaţii de sensuri şi planuri narative. Ea este invocată de cel puţin douăzeci de ori în primul roman, revenind şi în celelalte cărţi ale lui Wolfe, punctînd cele mai importante momente iniţiatice ale eroului. Un atare procedeu are avantaje indiscutabile asupra analogismului alegoric ori imagismului abstract prezent uneori şi în proza wolfeană. Căci, aşa cum remarcă şi Bachelard, „Ce concret devine totul în lumea sufletului cînd un obiect, o simplă uşă vine să reprezinte imaginile ezitării, tentaţiei, dorinţei, intimităţii, liberei întîmpinări şi ale respectului“ [41]. Să observăm şi faptul că această tripletă simbolică devine chiar o *metaforă a textului*, divulgînd modalităţile de constituire ale acestuia : căci uşile secrete căutate de autor şi protagonişti, dimpreună cu „marea limbă uitată“, sînt deschiderile textului spre sensurile esenţiale, spre o structură profundă, spre propria sa poetică.

Se pot reconstitui şi multe alte configuraţii imagistice în proza lui Wolfe, la fel de bogate în sensuri, de la simbolul „casei“, „fluviului“ şi „îngerului“, la perechile „fluviu-timp“, „urzeala-stînca“, ce definesc încă din titlu întregi naraţiuni. *Urzeala şi stînca*, de pildă, se află în întregime sub semnul acestor două imagini simbolice tutelare ce dramatizează conflictul între două lumi opuse, reunite în temperamentul şi moştenirea spirituală a protagonistului : lumea sudului letargic, provincial, prins în urzeala propriei istorii, dominat de arhetipul maternităţii (Frye observă că şi în literatura lui Joyce „urzeala“ este asociată arhetipului feminin, penelopian, voinţei ce nu cunoaşte oprelişti în curgerea ei ca un fluviu, forţei afirmative dar nu şi formative [42]) ; şi lumea nordului, a metropolei labirintice, a „stîncilor călătoare“ (ca la Joyce), dominată de arhetipul tatălui (chiar prin absenţă, eroul căutînd în continuare urmele trecerii părintelui său prin marele oraş).

c) Aceste noduri simbolice nu acţionează izolat, ele fuzionează tot prin intervenţia retoricii figurative (care îşi redescoperă sensul ei original, etimologic, de princi-

piu „figurativ", adică structurant, formator, ordonator), desfășurînd o structură integratoare de idei și teme. Joseph Warren Beach, de pildă, rezumă întreaga proză timpurie a lui Wolfe sub semnul a trei căutări simbolice : a unui tată, a unei uși și a cuvîntului uitat.[43] Ele însă se subordonează la rîndu-le unei structuri tematice mai profunde, unui veritabil „Weltanschauung" constituit prin interacțiunea unor complexe metaforice. Astfel putem descoperi motivele unei teorii vitaliste, inspirată de Wells, a unei metafizici a existenței prenatale și postnatale, de natură platoniciană, a unei filozofii dialectice a timpului și schimbării, motive discutate deja în cea mai mare parte de exegeții lui Wolfe.[44] Aici însă ne interesează modul în care ele sînt conturate cu ajutorul retoricii figurative, care astfel își îndeplinește cea de a treia funcție (și cea mai importantă) de *principiu organizator al formei, de principiu structurant.*

Această funcție poate fi studiată încă în romanul de debut al cărui titlu și subtitlu *(Privește, înger, către casă, Istorie a unei vieți îngropate)* dezvăluie pe rînd tema cosmic-metafizică (inspirată de Milton) și tema „interioară" urmărite de scriitor. Ambele, susținute retoric și metaforic, reprezintă forme ale mișcării dinspre narațiunea empirică, autobiografică, spre narațiunea epopeică, o mișcare dublă, cum va explica prozatorul într-o scrisoare :

> „Mișcarea în afară descrie efortul unui copil, adolescent și tînăr, spre eliberare, libertate și singurătate în noi teritorii... Mișcarea în jos este constituită dintr-o permanentă forare în viața îngropată a unui grup de oameni, și ea descrie curba ciclică a vieții unei familii — geneza, uniunea, decăderea și disoluția"[45].

Ponderea o deține totuși „mișcarea în afară", inițiatică și epopeică : prin variatele procedee ale retoricii (amplificare eroică, hiperbolizare, retorică simbolică) personajelor li se confecționează roluri mitic-arhetipale, de exponenți și exploratori ai culturii americane. În *Timp și fluviu* această temă cîștigă un spațiu mai amplu, stilul

retoric participînd la configurarea unei întregi rețele de sensuri simbolice : călătoria lui George Webber spre Europa e pusă sub semnul călătoriei lui Iason în căutarea „lînii de aur" (a tradiției pierdute). Mai apoi eroul se reîntoarce în America pentru a restabili, ca un veritabil Anteu, contactul salvator cu pămîntul său natal.

Modelul unei astfel de structurări retoric-simbolice exista deja în narațiunile melvilliene, a căror construcție și structură de adîncime este de natură retorică și poetică (metaforică), iar nu compozițional-dramatică. Ea se bazează, cum am văzut, pe procesul dinamic al degajării sensurilor simbolice (imaginile, evenimentele narative fiind constrînse să-și găsească sensuri transcendente), pe recurența, alternanța și jocul acestor simboluri în structura în mișcare a romanelor. Cum remarcă și David Lodge, romanul modern „compensînd slăbirea unității și structurii narative, recurge la alte moduri de organizare estetică — spre exemplu la imitarea unor modele literare, ori a unor arhetipuri mitice ; sau la repetiția cu variațiuni a motivelor, imaginilor, simbolurilor, tehnică adesea numită ‚ritm', ‚leitmotiv' sau ‚formă spațială'". [46] Dar poeticianul englez nu acordă suficientă importanță procedeelor retorice în organizarea acestei „forme spațiale". În schimb Walter E. Bezanson descrie structura operelor melvilliene ca o structură vie, mobilă, cu o „activitate genetică fără oprire, dînd impresia unei serii infinite de mișcări morfice și amorfice" *(structurante și destructurante,* am spune noi) în care „retorica se preschimbă în simbolism, simbolismul în structură, ca apoi totul să se dizolve și procesul să purceadă de la capăt". [47]

În cele ce urmează vom urmări tocmai acest proces dinamic al s t r u c t u r ă r i i și d e s t r u c t u r ă r i i sensurilor simbolice la care participă stilul retoric și care face ca proza lui Melville și Wolfe să ilustreze o complicată dialectică evolutivă, o producție semantică niciodată încheiată. Vom urmări, deci, modul în care interpretarea simbolistă se întîlnește în opera acestor scriitori cu *antisimbolismul (antialegorismul)* și *realismul fenomenologic ;* cum retorica (stilul retoric) însăși își

recunoaşte limitele în tentativa de descifrare a sensurilor lumii şi de organizare a lor într-o structură, degenerînd în parodie, clişeu verbal şi comedie antiretorică. Retorica figurativă îşi va divulga caracterul dialectic, natura dublă (expresivă şi formativă — vezi sensurile etimonului grecesc *eiro* — producînd evenimentul verbal cu virtuţi înnoitoare, dar subordonîndu-l apoi unui cod de convenţii) rolul ei fiind în definitiv acela de a genera o activitate semantică neîntreruptă, o mişcare permanentă în text.

3. SIMBOL ROMANTIC VS. SIMBOL DINAMIC. SIMBOLISM ŞI ANTISIMBOLISM

Melville prefigurează filozofia modernă a reflectării simbolice pe două căi : 1. prin evidenţierea caracterului „deschis", dinamic, „ambiguu" (polisemantic sau chiar indecidabil) al simbolului, legînd procesul semnificării simbolice de *relativismul percepţiei ;* 2. prin refuzul exerciţiului alegorizant şi simbolizant practicat de personajele sale, în virtutea *„inscrutabilităţii"* şi *opacităţii* realităţii empirice care nu se mai deschide, aşadar, unor sensuri transcendente, ci rămîne un conglomerat de imagini-semn, o *imanenţă.*

Atitudinea înnoitoare a lui Melville în acest domeniu este cu atît mai semnificativă cu cît ea se afirmă împotriva unei estetici romantice a simbolismului adînc fixată în conştiinţa literară a „Renaşterii americane" din secolul al XIX-lea. Astfel viziunea de tip romantic devenise congenitală spiritului american al „Renaşterii" prin asimilarea a două tradiţii puternice : *tradiţia alegorică* (Spenser, Bunyan, Browne, Milton, Rabelais, Swift, dar cu rădăcini mai vechi în *Confesiunile* Sf. Augustin, Dante sau literatura medievală a „misterelor", „moralităţilor", şi romanţurilor) şi *tradiţia simbolismului* de esenţă romantică (Blake, Coleridge, Carlyle, Goethe, Richter, Hoffman, Tieck etc.). Imaginaţia alegorică şi-a găsit în America (mai ales în provinciile Noii Anglii) un teren fertil în viziunea puritană, maniheistă a lumii, încă de la pri-

mii întemeietori ai culturii literare scrise (William Bradford, Cotton Mather, Anne Bradstreet, Michael Wigglesworth, Jonathan Edwards, cu toţii emuli ai lui Bunyan). Caracterele şi comportamentele, spaţiul şi timpul naraţiunii erau învestite cu valori emblematice, ele deveneau simboluri alegorice, pe baza unei elementare mişcări de translaţie analogică dinspre lumea fizică spre lumea spiritului. Cum arată şi Yvor Winters, doctrina predestinării, de esenţă calvină, dominantă în mentalitatea americanilor de după Revoluţie, transformase mintea umană într-un fel de „maşină alegorică", iar literatura într-o funcţie eminamente instructivă moralizatoare, în care „fiecare gest uman... fiecare eveniment natural, chiar şi cel mai nesemnificativ, devine semn al unei alegorii". [48] Din aceleaşi motive, scriitorii americani recurseseră la forma romanţului medieval (de tipul unui *Roman de la Rose)* care le oferea o maşinărie alegorică destul de evoluată, perfecţionată în continuare de scriitori alegorici şi parabolici precum Hawthorne, autor al unor „mistere scrise cu cerneală invizibilă", după expresia lui Poe (de altfel Hawthorne recunoştea fără ezitare : „Nu pot niciodată separa ideea de simbolul în care se manifestă" ; mărturisirea dezvăluie accentul preferenţial pe care prozatorul îl punea pe idee şi manifestarea ei „simbolică", în dauna formelor concrete — caracteristică a exerciţiului alegoric).

Pe de altă parte imaginaţia simbolică de tip romantic fusese asimilată şi teoretizată pe larg, în cursul secolului XIX, mai ales de reprezentanţii curentului „transcendentalist" (Emerson, Thoreau, William Ellery Channing, Margaret Fuller) potrivit celor trei principii fundamentale :

a) paralelismul adînc între lumea materiei şi a spiritului : „Nu doar operele sînt emblematice ; şi lucrurile sînt emblematice. Fiecare lucru natural este simbol al unui fapt spiritual. Fiecare manifestare a naturii corespunde unei stări a spiritului, şi această stare nu poate fi descrisă decît prezentînd acea manifestare a naturii ca imagine a ei" — Emerson, *Natura*, 1849.

b) credinţa într-o realitate transcendentă, esenţială, dincolo de aparenţe. Tot în eseul *Natura*, prima operă

emersoniană fundamentală, citim: „Credem în existența lumii materiale ca expresie a lumii spirituale sau reale", teză evident de natură neoplatoniciană. Iar în capitolul IV, „Limba", ni se înfățișează alte trei teze înrudite: „Cuvintele sînt semne ale realităților naturale; faptele naturale sînt simboluri ale faptelor spirituale; Natura este simbolul spiritului.

c) Principalul instrument al interpretării lumii și constituirii ei ca univers artistic este *metafora organică*. Cele trei teze din capitolul „Limba" sînt și propunerile lui Emerson pentru o nouă teorie a limbajului poetic, ce oscilează încă între o estetică romantică, transcendentalistă, și o estetică modernă care nu mai privește cuvîntul doar ca „emblemă" a unei realități spirituale, ci (mai ales) ca „semn al faptelor naturale", o imagine productivă de sensuri multiple, adesea contradictorii. Dar Emerson nu renunță la principiul *organicității*, în buna tradiție a doctrinei romantice europene (germane sau engleze [49]); ca atare el consideră *metafora organică* o formă superioară de mediere între straturile experienței, de unificare a nivelelor cunoașterii, un centru mobil, constitutiv al viziunii și formei poetice. Prin metafora organică și simbol opera literară, născută dintr-un sentiment al contradicțiilor aparent ireconciliabile, aspiră la conștiința armoniei infinite; *sintetismul* și *organicitatea* simbolului fac din acesta o sinecdocă a întregului univers: „Nu există în natură fapt care să nu poarte întregul spirit al naturii"; „Întregul sistem al lucrurilor este reprezentat într-o particulă"..

Melville pare a urma fidel această viziune simbolizantă cel puțin la începutul carierei sale, cînd narațiunile lui dezvăluie elemente ale unei concepții transcendentaliste; se confirmă astfel (măcar parțial) teza lui Lewis Mumford după care „în esență toți romancierii americani sînt transcendentaliști. Scena este pentru ei un simbol. Ei n-aveau răbdare s-o descrie; îi arătau interes doar în măsura în care aceasta le divulga o realitate mai importantă. Chiar și Poe, care persiflase gruparea de la Concord, era un Transcendentalist imaginativ". [50] Astfel în *Mardi* Melville își propunea să exploreze „esența lucrurilor, misterul ce zace dedesubt, din-

colo de aparențe". Iar în *Moby Dick* părea să reafirme prin Ahab unele principii ale simbolismului transcendental :

> „O, Natură ! O, suflet omenesc ! sînteți deopotrivă prinse în lanțurile unei analogii, cu neputință de exprimat în cuvinte ! Nici un atom, fie el cît de mărunt, nu se mișcă și nu trăiește în cuprinsul materiei, fără a-și avea replica vicleană în cuget." (M.D., II, p. 74).

Și :

> „Află omule, că toate lucrurile vizibile nu-s decît niște măști de mucava. Dar în fiece întîmplare — în fiece faptă vie, de netăgăduit — ceva necunoscut, însă irațional, își arată fața înapoia măștii necugetătoare. Dacă omul vrea să lovească, trebuie să lovească prin mască ! Cum ar putea prizonierul să evadeze altfel decît spărgînd zidul ? Pentru mine balena albă este un astfel de zid, ce se înalță drept în fața mea. Cîteodată îmi spun că dincolo nu-i nimic. Dar asta mă irită, mă atîță și mai mult, văd în ea o forță revoltătoare, mînată de o răutate impenetrabilă. Urăsc mai ales acea răutate impenetrabilă, și fie că balena e purtătoarea, sau chiar principala întruchipare a acestei forțe, îmi voi stinge ura în sîngele ei." (M.D., I, p. 251—252).

Dar acest tip de simbolism analogic și alegorizant este curînd părăsit de Melville (deja și în *Moby Dick* el aparține exclusiv eroului, nu și scriitorului) în favoarea unui simbolism relativist, contradictoriu, decurgînd din percepția sa naturalistă, nu transcendentală. Relațiile lui Melville cu transcendentalismul au fost de la început destul de tensionate, scriitorul introducînd în operele sale dese parodii ale preceptelor și limbajului transcendentalist, mai ales emersonian. Iar în *Pierre,* pe lîngă o ironie transparentă la adresa Clubului Transcendental („Clubul Urqu-

hartian pentru extinderea Imediată a Limitelor Tuturor Cunoştinţelor, Atît Umane, cît şi Divine") citim şi următorul pasaj : „Zică ce vor voi poeţii, Natura nu e propria ei interpretă graţioasă, ci doar furnizoarea acelui alfabet viclean, prin care, selectînd şi combinînd după pofta sa, fiecare om citeşte propria sa lecţie potrivit cu dispoziţia şi inteligenţa sa". (p. 383—384).

Melville respinge tocmai relaţia de similaritate şi identitate ce stă la baza exerciţiului alegoric, prin care un fapt natural devine simbol al unei realităţi superioare, transcendente. El amendează, în virtutea unei viziuni realist-fenomenologice, axioma lui Ahab că „în orice lucru se ascunde un tîlc, căci altminteri lucrurile n-ar avea nici un preţ, iar lumea însăşi n-ar fi decît o cifră goală" ; sensul simbolic nu este aprioric, el este creat de privitor în actul percepţiei, şi rezultă din contextul natural şi istoric în care se stabileşte relaţia dintre obiect şi subiectul contemplator. Lectura simbolică a realităţii are un caracter subiectiv, aproximativ : iată de ce nimeni nu poate cerceta lumea prin intermediari, prin emisari ce îi vor aduce în chip fatal mărturii contradictorii (aşa cum se întîmplă cu regele Donjalolo, din *Mardi*, condamnat să nu părăsească palatul şi defileul în care este sechestrat). „Adevărul sălăşluieşte în fîntînile sale, la care fiecare trebuie să se adape singur".

Simbolismului organic, transcendentalist, Melville îi opune treptat un simbolism relativist, fenomenologic : semnificaţia simbolică este intuită şi creată de privitor în actul percepţiei, dar nici un privitor nu poate percepe şi actualiza toate sensurile unui lucru. Astfel fiecare interpretare este doar o aproximare incompletă a unei realităţi semantice mult mai bogate ; numai o *perspectivă omniscientă* ar putea descifra toate sensurile lumii, dar această perspectivă îi este refuzată deopotrivă naratorului (autorului), cît şi personajelor sale. În locul ei scriitorul preferă *perspectiva multiplă, diversificată,* pluralismul viziunilor şi punctelor de vedere, anticipînd astfel perspectivismul şi relativismul reprezentării în romanul modern. Percepţia simbolică devine aşadar o activitate continuă, o aventură a mai multor exploratori (adesea aflaţi în dezacord) în căutarea sensurilor

lumii, ea este identificată cu călătoria, și nu cu contemplația statică.

Deși Melville recurge adesea la metafora o g l i n z i i care, în proza lui Hawthorne bunăoară, este principala cale de acces spre lumea esențelor transcendentale (o cale a alegoriei), el îi conferă un alt sens, insistînd asupra *narcisismului periculos* implicit în această metaforă. Atracția mării, a rîului, a ochiului de apă ca o oglindă, este explicată încă din primul capitol al romanului *Moby Dick* prin conținutul lor aparent transcendent. Căci „noi vedem aceeași imagine în toate rîurile și oceanele. E imaginea insesizabilei năluci a vieții, și cheia a tot ce ni se întîmplă" (p. 28). Numai că, în loc de a descoperi această cheie spre lumea idealității, protagoniștii lui Melville nu zăresc în oglinda apei decît propria lor imagine reflectată, ademenindu-i la o contopire sinucigașă cu ea. Mai tîrziu, într-un capitol revelator, *Dublonul*, moneda de aur fixată de Ahab pe catarg ca răsplată pentru cel ce va recunoaște primul Balena Albă, devine metafora aceleiași oglinzi mistificatoare a lumii, ce-i arată fiecăruia nu sensurile ei ascunse, ci propriul său chip : „acest ban rotund de aur, nu e decît un simbol al și mai rotundului glob care, aidoma unei oglinzi fermecate, îi pune fiecărui om în față propriu-i eu misterios" (vol. II, p. 236). Ca atare Ahab nu se va citi decît pe sine în semnele alegorice ale monedei : „Turnul acesta semeț e Ahab ; vulcanul acesta e Ahab ; pasărea aceasta vitează, neînduplecată și triumfătoare e tot Ahab, toți aceștia sînt Ahab." Fără a cădea în același solipsism total și vanitos, și celelalte personaje ce defilează prin fața monedei, o tălmăcesc în felul lor, potrivit firii și preocupărilor fiecăruia, ca în cele din urmă Pip, cu mintea rătăcită în urma naufragiului său în oceanul nesfîrșit (în *oglindă*), să rezume această dramă a percepției simbolice cu înțelepciunea misterioasă a unui nebun shakespearian : „Eu mă uit, tu te uiți, el se uită, noi ne uităm, voi vă uitați, ei se uită... Dublonul acesta-i buricul corăbiei ! Iar dumnealor ard de nerăbdare să-l smulgă. Dar dacă-ți smulgi buricul, ce te-așteaptă ?" (p. 241—242).

Pip profetizează astfel catastrofa finală a corăbiei, catastrofa imaginației alegorice și transcendentale. Căci

Ahab, care nu poate rezista tentației transcendentaliste de a sparge oglinda omfalică a realității, de a trece dincolo de „măștile de mucava" ale lucrurilor în căutarea unui arierplan al esențelor simbolice, reușește doar să producă un cataclism marin, o revoltă a apelor oglinzii care îl vor înghiți dimpreună cu celelalte elemente ale realității sale aparente. Ismail este singurul supraviețuitor al romanului tocmai deoarece, într-o altă scenă crucială (cap. XXXIV, „Omul de pe catarg"), reușește să se sustragă tentației sinucigașe de „a lua misteriosul ocean de la picioarele sale drept o icoană a sufletului adînc, albastru și fără fund, care umple deopotrivă omenirea și natura" și a se arunca în el din dorința contopirii panteiste cu elementele.

Pentru Ahab misterul incomprehensibil al vieții este dramatizat de o altă oglindă opacă, *balena albă*, sinecdocă a mării nedeterminate și a spațiului necuprins. Dar tentativele sale de interpretare alegorică și unilaterală a balenei eșuează atîta vreme cît ele nu țin seamă de caracterul dinamic, proteic al acestei imagini-arhetip, de activitatea ei semantică neîntreruptă. Balena, formă „guliverizată" a simbolismului îngurgitării, a *forței* naturale sau sociale *gigantice*, este prin definiție a m b i v a l e n t ă : fapt ilustrat ironic și de contrarietatea majorității interpretărilor critice de care a beneficiat pînă acum acest simbol romanesc : citit pe rînd ca o alegorie a inocenței creațiunii, a fecundității seminale (Marius Bewley), ori dimpotrivă a leviatanului social și existențial ce sterilizează (castrează) și reprimă libertatea de acțiune a Idului-Ahab (Henry A. Murray); ca simbol al divinității benefice (Lawrance Thompson, H. Bruce Franklin), ori dimpotrivă al divinității punitive, malefice (Don Geiger), al conștiinței puritane restrictive (Tyrus Hillway) sau al societății organizate care oprimă spiritul uman (Percy Boyton).

Asemenea tălmăciri limitate ale simbolului tutelar din *Moby Dick* ignoră avertismentele cărții, intuițiile mai realiste ale lui Ismail privind natura contradictorie (indecidabilă, chiar) a balenei albe, care refuză să se dezvăluie interpretărilor de tip alegoric ori descifrărilor naționaliste, sistematizatoare. Tentat la început de defini-

ţiile confortabile, de „clasificarea elementelor constitutive ale unui adevărat haos", mimînd pedanteria ştiinţifică, taxonomică (inventînd sisteme de descriere a balenelor după modelul ştiinţelor exacte, cantitative, ori a bibliologiei), Ismail va trebui să recunoască în cele din urmă că „poţi s-o diseci după voie, n-ai să pătrunzi mai jos de piele" ; că măsurătorile minuţioase ale scheletului fosilă nu vor putea dezvălui anatomia vie, misterioasă, a balenei-lume, eşuînd în ridicol. Operaţia de *desfoliere treptată a esenţei* (prin desprinderea succesivă a foilor de pe bulbul unei plante — metafora preferată a lui Melville pentru definirea procesului cognitiv, mai ales cel de tip raţionalist) riscă să distrugă fiinţa realităţii. Căci, cum mărturiseşte Melville : „Simt că am ajuns la ultima frunză a bulbului şi că în curînd floarea se va ofili" ; sau în *Pierre :* „Cu mari strădanii săpăm în interiorul piramidei ; prin bîjbîieli groteşti ajungem în încăperea centrală ; cu bucurie spionăm din ochi sarcofagul ; dar ridicăm lespedea — şi nimeni nu se află înăuntru — atît de tulburător, de gol şi de vast e sufletul omenesc".

Intuind aşadar că, în cuvintele unui comentator modern, „a analiza un simbol pe cale intelectuală înseamnă a desfolia o ceapă pentru a găsi ceapa ; or simbolul nu va putea fi înţeles prin reducţia progresivă la ceea ce el nu este..." [51], Ismail adoptă treptat perspectiva dialectică a observatorului care asimilează toate punctele de vedere, toate unghiurile interpretative, fără a-i atribui vreunuia valoare absolută, într-un efort de a transforma actul cunoaşterii într-o aventură continuă, îmbrăţişînd multiplicitatea de sensuri a realităţii. Ca sinecdocă a acestei realităţi nedeterminate şi nehărmurite, Balena albă va deveni pentru el simbol al tuturor lucrurilor, o *totalitate semnificativă* ireductibilă, cum ne lasă să înţelegem celebra meditaţie retorică a lui Ismail despre „Albeaţa balenei". Aici naratorul alcătuieşte o paradigmă completă a sensurilor simbolice (emoţionale) ale culorii alb, aşa cum au fost ele consacrate de o gîndire alegorică milenară (îmbogăţite şi de intuiţiile eroului). În enumerarea analogiilor şi asociaţiilor simbolice se observă mai întîi o dispunere dihotomică în funcţie de sensurile faste

sau nefaste („diurne" sau „nocturne", în terminologia lui Jean Chevalier [52]) ale culorii alb în conştiinţa simbolică a lumii ; dar curînd, prin acumularea prodigioasă de noi referinţe simbolice, simpla *ambivalenţă (duplicitate)* semantică a culorii în cauză este depăşită. În pasajul final :

> „Dar de ce este ea... atît simbolul cel mai grăitor al spiritualităţii, ba chiar însuşi vălul Dumnezeului creştin, cît şi principiul activ al unor lucruri care-i înspăimîntă în cel mai înalt grad pe oameni ? Nu cumva pentru că, prin însuşi caracterul ei indefinisabil, prefigurează vidul şi vastitatea necruţătoare a universului, înjunghiindu-ne astfel pe la spate cu gîndul nimicitor al neantului, tocmai atunci cînd contemplăm adîncurile albe ale căii lactee ? Sau poate pentru că, în esenţă, albul nu e atît o culoare, cît absenţa oricărei culori vizibile, şi în acelaşi timp amestecul tuturor culorilor ?" (M.D., vol. I, p. 296-297).

procesiunea infinită de sensuri antinomice conduce dincolo de interpretarea de tip romantic, maniheist (dualist) a realităţii, spre o interpretare dialectică, procesuală, în care albul proliferează sensuri pînă la dispariţia oricărei semnificaţii rezumabile, devenind simbol al simbolului reverberînd în gol. Melville intuieşte exact acest proces atunci cînd îl ilustrează printr-un peisaj acoperit de omăt care, deşi „plin de sensuri", ajunge o „albeaţă mută", „incolorul tuturor culorilor".

Sînt implicate aici două descoperiri fundamentale ale scriitorului : *aceea a productivităţii semantice nelimitate a simbolului modern, plurivoc prin definiţie* (nu univoc sau doar echivoc, ambivalent, ca în poetica romantică) ; *posibilitatea ca această producţie de sensuri să ducă în aceeaşi măsură la opacizarea semnificaţiei, simbolul comentîndu-se pe sine, atrăgînd atenţia asupra suportului său material ca fiind singura realitate recognoscibilă.* Prin aceste concluzii Melville anticipează filozofia modernă a simbolului precum şi teoriile privind constituirea discursului literar. Să observăm, de pildă, că în proza melvilliană simbolul (metafora) nu se mai conformează (decît rareori) principiului aristotelic al transferului sinec-

dotic de sens, ori principiului romantic al asociației și analogiei intuitive. Între cei doi termeni implicați în activitatea metaforică (vehiculul sau „permutantul metaforic" și „conținutul") se stabilesc relații complexe de identificare (contopire) dar și de disociere, prezența simultană a asemănării și diferenței accentuînd energia productivă a metaforei. Simbolul melvillian evidențiază astfel o mișcare internă continuă, „o lege spontană a generării, un mod original și o tendință a expresiei care este mai mult decît o simplă înregistrare a ceva dat inițial în categoriile fixe ale existenței", ca toate *formele simbolice* definite de Ernst Cassirer.[53] Mecanismul prin care iau naștere asemenea „forme simbolice" nu mai este doar acela al substituției semantice, al relației logice între doi termeni (ca în alegorie) ; ele implică procese mult mai subtile de întrepătrundere continuă a sensurilor, de circulație liberă prin toate straturile realității convocate și unificate de simbol, de mișcare și explorare permanentă.

Simbolurile melvilliene relevă și ele un asemenea *dinamism* semantic și explorativ, acționînd într-un proces al „reflectării circulare", cum îl numește Milton R. Stern, ce „purcede de la particular la idee, transformînd simbolismul într-o activitate reflexivă a descoperirii și nu a echivalării".[54] Melville preia sugestia emersoniană după care imaginile și cuvintele sînt „semne", dar acordă mai multă libertate manifestării lor *contextuale*, sensului lor angajat în text. Ca atare simbolurile lui nu pot fi citite „in vitro", ci numai în mișcarea contextelor, „in vivo", a treia axă a interpretării simbolice fiind, cum arată și Ricardou[55], textul însuși care declanșează o funcție importantă a simbolurilor, anume aceea a interpenetrării lor, a *rezonanței :* metafora nu rămîne „inocentă", stabilă, ci intră în vibrație simpatetică cu semnele învecinate, iradiază noi sensuri ce violentează tiparele inițiale. S-ar putea spune chiar că narațiunile melvilliene ilustrează un stadiu incipient al procesului „textualizării" descris de R. Barthes, J. Derrida sau Julia Kristeva. Ele pun în evidență polisemia infinită a semnelor, productivitatea textului, dar și opacitatea lui de „scriere albă" care își dejoacă sistematic conotațiile, înlocuind modelul linear, secvențial, cu un model dinamic,

în rețea deschisă. Astfel *Moby Dick* ne apare și ca o dramatizare a procesului simbolizării însuși, a constituirii textului romanesc, cartea iradiind dintr-o singură imagine tutelară pentru a îmbrățișa apoi toate sensurile lumii. Balena albă a fost pe drept cuvînt citită și ca o imensă metaforă a scrisului [56] (cu albeața ei nedeterminată, întreruptă de enigmatice scrieturi și hieroglife) : de unde și tentativa serio-comică a lui Ișmail de a clasifica balenele după sistemul bibliografic („in folio", „in octavo", „in quarto"), mărturisire a funcției auctoriale pe care și-o asumă încă de la prima propoziție („Spuneți-mi Ișmail...") sau a identității subtile între textul lumii și textul cărții întrunite în acest arhetip „guliverizat" al *înghițirii și expulzării transformatoare,* balena albă.

Dar orice simbol se află, cum arată și Tudor Vianu, într-o solidaritate activă cu suportul său material (imaginea, reprezentarea) : „solidaritatea semnului artistic cu semnificația lui este atît de strînsă încît nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm și pe cealaltă... Semnificația simbolului artistic stă în el, este contopită cu el, și nu poate fi înregistrată decît prin el". [57] În cazul nostru, balena albă înainte de a fi un centru simbolic activ, este o realitate fizică copleșitoare, suficientă sieși. Imaginația alegorizantă a eroilor melvillieni este mereu contrariată de realitatea vie, empirică, negînd orice transcendență, a balenei albe : „balena, ca orice lucruri uriașe, arată o falsă frunte lumii comune" ; ea are „fizionomia unui Sfinx" ; fața ei „este o tabula rasa", un ecran alb ce mistifică. Chiar și Ahab presimte acest adevăr atunci cînd se îndoiește că dincolo de „masca ei de carton" s-ar putea să mai fie ceva, „corabia" sufletului său izbindu-se de contraforturile imensei ei frunți ce s-ar putea să nu conțină inteligență (excluzînd astfel posibilitatea unei adversități și malițiii deliberate a balenei față de om, care să justifice răzbunarea lui Ahab). Dar ca orice transcendentalist, Ahab are nevoie de o imagine concretă a răului pe care să o asalteze. Drama sa este în cele din urmă drama unui transcendentalist deziluzionat care interpretează lumea după chipul și asemănarea sa, simplificînd și alegorizînd nepermis, atribuind balenei personalitatea antropomorfică de care are nevoie militantismul său cal-

scan incomplet, lipsa pag 300-432